



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Emotionen und deren Wirkung in Fotografien

Eine Analyse am Beispiel der World Press Photo

Ausstellung aus anthropologischer Sicht

Verfasserin

Christina Grohs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer: Dr. Ulrike Davis-Sulikowski

Danksagung

Es war ein langer Weg bis zur Fertigstellung der vorliegenden Diplomarbeit. Nun ist das Werk vollbracht und ich möchte die Gelegenheit nutzen, mich an dieser Stelle bei all jenen Personen zu bedanken, die mich beim Entstehungsprozess dieser Arbeit und dem vorausgegangenen Studium begleitet und unterstützt haben:

An erster Stelle bedanke ich mich sehr herzlich bei Frau Dr. Ulrike Davis-Sulikowski für ihre spontane Zusage der Betreuung meiner Diplomarbeit und ihre hilfreichen Anregungen. Ebenso danke ich für die freien Entfaltungsmöglichkeiten, die mir beim Verfassen der Arbeit eingeräumt wurden.

Außerdem möchte ich der Galerie Westlicht und deren Mitarbeitern besonders für die Möglichkeit und deren Unterstützung danken, die Fragebögen während der World Press Photo Ausstellung auflegen und austeilten zu dürfen.

Ein großer Dank gilt meinen Eltern für ihre Unterstützung während meines Studiums, ihre Geduld und für das abschließende Korrekturlesen. Meinem Bruder danke ich sehr für seine Anregungen und die technische Hilfestellung.

Ein ganz besonderer Dank gilt meinen Freundinnen, die mich auf diesem Weg begleiteten und mir stets mit motivierenden, aufbauenden und unterstützenden Worten zur Seite standen. Ich möchte diese Zeit nicht missen!

Allen ein herzliches Dankeschön!

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	5
1.1	Persönliche Motivation	5
1.2	Fragestellungen.....	6
1.3	Zielsetzung der Arbeit.....	6
1.4	Aufbau der Arbeit	7
2	EMOTIONEN	8
2.1	Begriffsdefinition.....	8
2.2	Fotopsychologie	10
2.2.1	Visuelle Wahrnehmung.....	10
2.2.2	Wirkungsweisen von Fotografien.....	13
2.3	Emotionen in der Fotografie	13
2.3.1	Fotografen und deren Emotionen	16
2.3.2	Das Leid anderer betrachten	17
3	ENTWICKLUNG DER FOTOGRAFIE	20
3.1	Anfänge der Fotografie.....	20
3.2	Dokumentarfotografie und Sozialkritische Fotografie	24
3.3	Pressefotografie und Fotojournalismus.....	32
3.4	Kriegsfotografie	36
3.4.1	Anja Niedringhaus.....	39
3.4.2	James Nachtwey.....	41
3.5	Realität, Authentizität und Manipulation in der Fotografie	44
4	FOTOGRAFIE IN DER KULTUR- UND SOZIALANTHROPOLOGIE.....	51
4.1	Grundlegende Theorien der Kultur- und Sozialanthropologie	52
4.2	Visuelle Anthropologie.....	55
4.2.1	Entstehung und Entwicklung.....	56
4.2.1.1	Die frühen Anfänge 1860-1880	56
4.2.1.2	Die weitere Entwicklung 1880-1940	59
4.2.1.3	Die Jahre ab 1940 bis zur Gegenwart.....	63
4.2.2	Einsatz und Anwendungsbereiche.....	67
4.2.3	Beziehung zwischen Fotograf und Fotografierten.....	73
4.2.4	Rezeption und Reaktion der Fotografierten bei der Aufnahme.....	75
4.2.5	Zukunft und Ausblick.....	79
4.3	Bedeutung der Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie	80

5	WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION	87
5.1	Geschichte.....	87
5.1.1	Vietnam Napalm von Huynh Cong ‚Nick‘ Ut.....	90
5.1.2	‚Saigon Execution‘ von Eddie Adams.....	92
5.2	Die World Press Photo Ausstellung 2008.....	94
5.3	Kritik.....	102
6	AUSWERTUNG DER QUANTITATIVEN FORSCHUNG BEI DER WORLD PRESS PHOTO AUSSTELLUNG 2008.....	104
6.1	Allgemeines	104
6.2	Emotionen der Ausstellungsbesucher	106
6.3	Conclusio	112
	RESÜMEE.....	113
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	119
	BIBLIOGRAPHIE	120
	INTERNETQUELLEN	130
	WEITERE QUELLEN	132
	ANHANG	134
	Zusammenfassung.....	134
	Abstract.....	134
	Fragebogen	135
	Lebenslauf	138

1 Einleitung

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter.

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich den Themenbereichen der Visuellen Anthropologie, der Emotionen und der Fotografie, vor allem der Presse- und Kriegsfotografie und im Speziellen auch der World Press Photo Foundation.

1.1 Persönliche Motivation

Heutzutage sind wir tagtäglich umgeben von Bildern, von bewegten oder stillen Bildern, die uns beeindrucken, beeinflussen und bewegen. Mir stellte sich also die Frage, wie wir mit dieser Flut an Bildeindrücken umgehen. Hierbei beschränke ich mich auf Fotografien, vor allem auf jene, die starke Emotionen auslösen, wie zum Beispiel Fotos aus Kriegsgebieten.

Ein Thema zum Bereich der Fotografie zu bearbeiten liegt vor allem die Tatsache zugrunde, dass ich neben meinem Studium der Kultur- und Sozialanthropologie einen Lehrgang für Fotografie an der *Fotoschule Wien* abschließen konnte. Nach Seminaren bei Robert Davis zum Thema Visual Anthropology und weiteren Lehrveranstaltungen im Bereich der visuellen Anthropologie wurde mein Interesse bestärkt und ich begann die Fotografie mit meinem Studium der Kultur- und Sozialanthropologie zu verbinden. Nach mehrfachen Überlegungen kristallisierte sich die vorliegende Thematik mit dem genannten Thema heraus.

Da mein thematischer Schwerpunkt auf emotionalen Fotos liegt, bietet sich hierfür die World Press Photo Ausstellung mit ihren teilweise stark emotionalen Bildern aus den verschiedensten Themenbereichen sehr gut an. Ich besuche die Ausstellung, die jährlich im Herbst in Wien in der Galerie Westlicht stattfindet seit vielen Jahren, da sie von Anfang an mein Interesse geweckt hat. Die Wahl, diese Ausstellung für meine Untersuchungen heranzuziehen liegt darin begründet, dass hier an einem Ort geballt, viele Aufnahmen verschiedenster Fotografen, vorwiegend aber Pressefoto-

grafen gezeigt werden, über die später auch die quantitative Forschung durchführbar war. Außerdem ist mir das jährliche rege Interesse eines großen, sehr unterschiedlichen Personenkreises an dieser Ausstellung aufgefallen und die Gründe dafür zu erörtern sind ebenfalls Gegenstand dieser Arbeit.

1.2 Fragestellungen

Im Zuge meiner Forschungen kristallisierten sich folgende Forschungsfragen heraus, auf die in der vorliegenden Diplomarbeit näher eingegangen wird.

1. Welcher Eindruck und welche Emotionen entstehen beim Betrachter? Wie werden emotionale Bilder, zum Beispiel Kriegsfotografien, etc. wahrgenommen?
2. Ist es vertretbar, extreme Situationen zu fotografieren und solche Bilder zu zeigen und zu vermarkten?
3. Was können die Intentionen und Motive des Fotografen sein, die Bilder aufzunehmen und welche Emotionen entstehen dabei?
4. Wie lassen sich der große Zustrom an Besuchern und der Erfolg der Ausstellung erklären?
5. Welche Unterschiede gibt es in der Art zu fotografieren bei der Pressefotografie und der Fotografie zu Forschungszwecken von Kultur- und Sozialanthropologen?
6. Welche Vor- oder Nachteile kann die Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie haben?

1.3 Zielsetzung der Arbeit

Diese Arbeit soll unter anderem die Vor- und Nachteile, welche die Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie haben kann, aufzeigen. Außerdem sollen die Unterschiede zwischen der Pressefotografie und der Fotografie von Kultur- und Sozial-

anthropologen herausgearbeitet werden. Mithilfe der, bei der quantitativen Untersuchung erhaltenen Fragebögen, soll einerseits die Betrachtungsweise von Fotografien emotionaler Art dargestellt und andererseits die Motivation der Menschen, die World Press Photo Ausstellung zu besuchen, aufgezeigt werden. Anhand von anderen Bildbeispielen, wie zum Beispiel den Bildern von Huynh Cong Ut – *Napalm Strike* aus dem Jahr 1972, von Eddie Adams – *Saigon Execution* 1968 und Robert Capa – *The Falling Soldier* 1936, können die Betrachtungsweise und die dabei entstehenden Emotionen noch mehr verdeutlicht werden. Des Weiteren sollen auch die Gefühle der Fotografen aufgezeigt werden.

1.4 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in fünf große Themenschwerpunkte, welche auch die Überkapitel zwei bis sechs darstellen. Das erste Kapitel gibt eine kurze Einführung in das Thema, stellt die Motivation der Autorin dar und zeigt die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit auf. Im zweiten Teil geht es um die Erörterung des Bereiches der Emotionen. Anfangs steht eine kurze Begriffsdefinition, danach wird ein kurzer Einblick in den Fachbereich der Psychologie gegeben und dies schließlich mit der Fotografie in Verbindung gesetzt. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Fotografie im Allgemeinen. Es soll hier zum besseren Gesamtverständnis ein kurzer Abriss der Geschichte der Fotografie erfolgen, sowie auf die Teilbereiche Dokumentarfotografie und Sozialkritische Fotografie, Pressefotografie und Fotojournalismus sowie Kriegsfotografie eingegangen werden. Abschließend wird das Problem der Authentizität, Realität und Manipulation in der Fotografie erörtert. Der vierte Abschnitt dieser Arbeit widmet sich der Kultur- und Sozialanthropologie, im speziellen der Visuellen Anthropologie. Es wird am Anfang ein kurzer Überblick über grundlegende Theorien der Kultur- und Sozialanthropologie gegeben und danach die Visuelle Anthropologie in ihren Facetten beleuchtet. Sowohl die Geschichte, als auch der Einsatz dieses Teilbereichs der Kultur- und Sozialanthropologie, sowie deren Zukunft sind Gegenstand dieses Kapitels. Des Weiteren wird ein Augenmerk darauf gelegt, wie die Beziehung zwischen Fotograf und Fotografierten zu analysieren ist, sowie auch die Reaktionen der Abgebildeten auf den Akt des Fotografiert Werdens. Am Ende dieses Kapitels steht die Bedeutung der Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie im Vordergrund. Es sollen hier unter anderem die Vor- oder Nachteile, welche die Fotogra-

die für ethnologische Forschungen haben kann, aufgezeigt werden. Der fünfte Teil handelt von der World Press Photo Foundation und der jährlich veranstalteten Ausstellung. Es wird hier ebenfalls ein kurzer Abriss der Geschichte der World Press Photo Foundation gegeben und im Zuge dessen zwei Fotos näher behandelt, die weltbekannt und emotional stark beladen sind. Anhand dieser beiden Bildbeispiele soll unter anderem die Art und Weise der Betrachtung und die Emotionen, die bei diesen Bildern hervorgerufen werden können, dargestellt werden. Weitere Punkte dieses Kapitels stellen die Ausstellung aus dem Jahr 2008, bei der die quantitative Analyse durchgeführt wurde und einige kritische Stimmen dar. Als abschließendes Kapitel wird die quantitative Forschung bei der Ausstellung 2008 vorgestellt. Dies beinhaltet grundsätzliche Informationen zur Durchführung und die Forschungsergebnisse dieser Studie.

2 Emotionen

Empfindung verbindet sich eher mit einem Foto als mit einem Schlagwort.¹

In den folgenden Kapiteln wird der Bereich der Emotionen genauer betrachtet. Es werden Begrifflichkeiten geklärt, ein Einblick in die Psychologie der Fotografie gegeben und abschließend Emotionen mit der Fotografie in Verbindung gesetzt.

2.1 Begriffsdefinition

Im Lexikon der Psychologie findet sich folgende Definition von Gefühl:

Der Ausdruck G. hat viele Deutungen und Definitionsversuche erfahren. Er bezieht sich auf eine bestimmte Kategorie von Erfahrungen, für die die verschiedensten Sprachausdrücke benutzt werden, z. B. Angst, Ärger, Liebe und andere.²

Emotionen sind demnach komplexe Zustände, die unter anderem mit erhöhter Wahrnehmung und körperlichen Veränderungen einhergehen. Bei der Messung von Gefühlen werden drei Arten unterschieden: „*verbale*, *physiologische* und ‚reine‘ (objektiv registrierbare) *Verhaltensdaten*.“³ Laut Döveling sind Emotionen „[...] Teil fast

¹ Sontag, 2003: S. 99

² Martin, 1971: S. 697f

³ Martin, 1971: S. 699

jeden Aspekts des menschlichen Lebens und zugleich selbst Bestandteil und Ergebnis sozialer Prozesse.“⁴

Richard Espenschied sieht Emotionen als sehr variantenreich, wodurch es notwendig wird, sie in mehrere Kategorien einzuteilen: Einerseits sind Emotionen etwas Privates, das eine Person im Inneren trägt und sich dadurch für andere Mitmenschen als nicht leicht zugänglich erweist. Andererseits drängen Gefühle „hinaus aus der Grauzone des Alltäglichen mit dem fatalen Hang, gelegentlich Ausnahmezustände anzustiften.“⁵ Diese Zustände werden oft auch als „unvernünftig“ und „irrational“ bezeichnet. Des Weiteren, spricht Espenschied das Auftreten und Verschwinden von Emotionen an. Sie steigen zunächst in ihrer Intensität an und verflüchtigen sich später wieder. Außerdem schreibt er: „Emotionslos ist nur der Gleichmut. Hingegen stehen Emotionen nie fest, sie entwickeln sich, ab und an werden sie verarbeitet.“⁶ Abschließend betont er die Bewegung in Emotionen, das heißt auf jede Emotion folgt meist eine Konsequenz, wobei diese auch nicht zwingend stattfinden muss. Dies macht sich vor allem häufig im Laufe des Lebens bemerkbar, Espenschied spricht hierbei von „‘schweigenden‘ Emotionen“.⁷

Heinz-Günter Vester unterscheidet in seiner Definition von Emotionen zwei Arten: Einerseits die primären Emotionen auch Basis-Emotionen genannt und die sekundären Emotionen. Unter ersterem werden grundlegende Gefühle, wie Freude, Trauer, Wut und Furcht verstanden, die über kulturelle und individuelle Grenzen hinaus existieren. Unter den sekundären Emotionen sind auf den primären aufbauende Gefühle, wie Stolz, Scham, Schuld oder Eifersucht zu nennen, welche mittels unterschiedlicher Kommunikations- und Wahrnehmungsprozesse entstehen.⁸

⁴ Döveling, 2005: S. 18

⁵ Espenschied, 1984: S. 78

⁶ Espenschied, 1984: S. 78

⁷ Espenschied, 1984: S. 79

⁸ Vgl. Vester, 1991: S. 123

2.2 Fotopsychologie

Die Fotopsychologie stellt einen neuen Bereich in der Psychologie dar, der sich mit dem Einfluss der Fotografie auf das menschliche Verhalten und Erleben beschäftigt.⁹

Günter Spitzing ist mit seinem Buch *Fotopsychologie: Die subjektive Seite des Objektivs*, einer der ersten, der sich mit dem Thema Fotopsychologie auseinandersetzt. Er unterscheidet innerhalb des menschlichen Bewusstseins einerseits das Denken in Begriffen und andererseits das Bilddenken, das sich mittels Emotionalität und Unbewusstem charakterisieren lässt.¹⁰ Er vertritt die Meinung, dass das Aufnehmen von Fotografien sowohl Distanz als auch Verbindung zur Welt herstellt. Distanz dadurch, dass die Position des Fotografierenden immer gegenüber dem Fotografierten liegt und andererseits Verbindung durch die Projektion der unbewussten Absichten und Gefühle des Fotografen auf sein Gegenüber.¹¹

Hier liegt die tiefere – eben an das Unbewußte appellierende – Ursache für die Anziehungskraft, die das Fotografieren auf die ausübt, die sich dafür engagieren: Mit anderen Worten ausgedrückt ist das, was der Akt des Fotografierens symbolisiert, ein Erkenntnisprozeß. Erkenntnis selbst birgt in sich durchaus die bereits genannten gegensätzlichen, ja widersprüchlichen Elemente.¹²

Spitzing betont außerdem, dass Emotionen hauptsächlich von Bildern verursacht werden und demzufolge eine Überlegenheit der Bilder gegenüber dem Wort festzustellen ist. Hinsichtlich der präzisen Erklärung von Fakten dagegen liegt die Überlegenheit deutlich beim Wort.¹³

2.2.1 Visuelle Wahrnehmung

Martin Schuster sieht die Wahrnehmung von Bildern eher als unbewussten Vorgang: „Die visuelle Wahrnehmung funktioniert so selbstverständlich, dass man sich der einzelnen Schritte kaum bewusst ist.“¹⁴

⁹ Vgl. Schuster, 2005: S. 1

¹⁰ Vgl. Spitzing, 1985: S. 19

¹¹ Vgl. Spitzing, 1985: S. 150

¹² Spitzing, 1985: S. 150

¹³ Vgl. Spitzing, 1985: S. 192

¹⁴ Schuster, 2005: S. 17

Er unterscheidet grundsätzlich zwei Formen der menschlichen Wahrnehmung: Einerseits die globale, bei der zunächst das gesamte Bild und später erst die Details erfasst werden und andererseits die lokale Wahrnehmung, bei der zuerst Details erkannt werden und danach erst das Gesamtbild. Diese Wahrnehmungsarten sind auch umlegbar auf die Betrachtung von Fotografien.¹⁵ Er stellt außerdem die Frage in den Raum, warum Bilder generell so beliebt sind? Unter den Erklärungspunkten findet sich auch jener der sozialen Hemmungen, die jeder Mensch in sich trägt und welche bei der Betrachtung eines Bildes wegfallen, da der Betrachter hier ungestört sowohl schöne als auch tragische Szenen beobachten kann.¹⁶ In seinem Buch aus dem Jahr 2011 wirft Schuster dieses Thema wieder auf. Er spricht von der Unhöflichkeit, Menschen anzustarren, die bei einem fotografierten oder auch gemalten Bild nicht besteht. Die Aufnahme darf schamlos gemustert werden, denn auch der Reaktionsdruck, das heißt etwa das in Sicherheit bringen bei gefährlichen Situationen, ist nicht gegeben.¹⁷ Dies ist auch im Hinblick auf die World Press Photo Ausstellung interessant, da dort teilweise Fotos extremer Situationen ausgestellt sind, die nicht direkt am Ort des Geschehens in Ruhe betrachtet werden können. Auf die Frage, warum derart viele Menschen die Ausstellung mit so großem Interesse besuchen, wird später näher eingegangen.

Fotografien beeinflussen psychische Prozesse, wie etwa die Hervorrufung von Erinnerungen an frühere Emotionen.¹⁸ Das Erinnerungsvermögen an fotografisch festgehaltene Szenen steigt laut Schuster auch mit der Möglichkeit der Wiederholung der Betrachtung.¹⁹

Diese Erinnerungen gleichen sich daher nun stärker den Erinnerungen an emotional wichtige Situationen an, sie werden sozusagen durch die bildhafte Dokumentation im Nachhinein mit emotionaler Bedeutung aufgeladen, die sie vielleicht ursprünglich gar nicht hatten.²⁰

¹⁵ Vgl. Schuster, 2005: S. 19f

¹⁶ Vgl. Schuster, 2005: S. 45

¹⁷ Vgl. Schuster, 2011: S. 50f

¹⁸ Vgl. Schuster, 2005: S. 81

¹⁹ Vgl. Schuster, 2005: S. 61

²⁰ Schuster, 2005: S. 61

Die Formung unserer Umwelt erfolgt hauptsächlich durch Film-, Fernseh- oder Kinobilder. Da jedoch der Arbeitsprozess des Gedächtnisses mittels Standbildern erfolgt, sind Fotografien hinsichtlich des Erinnerungsvermögens wirksamer. Die Fotografie ermöglicht somit die schnelle Aufnahme und Bewahrung von Bildern in der heutigen Zeit des Überflusses an Informationen.²¹

Laut Victor Burgin gibt es vier Arten Fotografien zu betrachten:

the look of the camera as it photographs the ‚pro-photographic‘ event; the look of the viewer as he or she looks at the photograph; the ‚intra-diegetic‘ looks exchanged between people (actors) depicted in the photograph (and/or looks from actors towards objects); and the look the actor may direct to the camera.²²

Die Interpretation von Fotografien ist ein weiterer Bereich der Fotopsychologie. Die Deutungen des Abgebildeten, die der Betrachter äußert oder denkt, sind rein subjektiv und müssen deshalb in den gesamten Kontext des Bildes, des Fotografen, des Fotografierten, sowie des Betrachters gestellt werden.²³ Durch diese Subjektivität der Wahrnehmung entsteht auch eine unterschiedliche Wahrnehmung in verschiedenen Kulturen.²⁴ Hierauf wird besonders im Kapitel 4.2.4 *Rezeption und Reaktion der Fotografierten bei der Aufnahme* vertiefend eingegangen.

Spitzing vergleicht die Kamera auch mit dem Auge, den Nervenbahnen und dem Gehirn des Menschen. „Fotografieren entspricht dem visuellen Wahrnehmen.“²⁵ So wie er hier den Vergleich zwischen dem Sehen und Wahrnehmen und der Kamera zieht, so wird bei Biernoff das Sehen mit Fühlen gleichgesetzt: „Seeing is feeling in every sense: a physical ‚touch‘, a sensation of pleasure and pain, an emotion ‚expressed in matter‘.“²⁶

²¹ Vgl. Sontag, 2003: S. 29

²² Burgin, 1982b: S. 148

²³ Vgl. Spitzing, 1985: S. 201; 167f

²⁴ Vgl. Spitzing, 1985: S. 237

²⁵ Spitzing, 1985: S. 222

²⁶ Biernoff, 2002: S. 53

Gisèle Freund stellt jedoch auch negative Seiten der Fotografie fest. Bereits Ende der 70er Jahre werden Fotografien zu einer Alltagserscheinung, welche aufgrund ihrer ständigen Präsenz, nicht mehr wahrgenommen werden.²⁷

2.2.2 Wirkungsweisen von Fotografien

Sontag unterscheidet zwei Wirkungsweisen von Fotografien: Einerseits werden das Interesse und die Aufmerksamkeit der Menschen vor allem durch die Medien und deren Bilder gesteuert und beeinflusst, andererseits lässt sich durch die heutige Bilderflut eine Abstumpfung des Betrachters feststellen.²⁸ „Letztlich nehmen uns solche Bilder etwas von unserer Fähigkeit zu fühlen und die Signale, die von unserem Gewissen ausgehen, wahrzunehmen.“²⁹ Die Erklärung, die sie für diesen Wirkungsverlust von Fotografien findet, liegt im Fernsehen. Durch das häufige Betrachten von Fernsehbildern, wird der Zuschauer unaufmerksam. Dies stellt sich teilweise wie Emotionslosigkeit dar, liegt jedoch rein an dieser unbeständigen Aufmerksamkeit, die das Fernsehen mit seiner großen Zahl an Bildern hervorruft.³⁰

2.3 Emotionen in der Fotografie

Laut Spitzing werden „Empfindungen [...] vorwiegend von Bildwahrnehmungen und Bildvorstellungen ausgelöst.“³¹ Auch Döveling sieht den Wert und die Bedeutung der Emotionen besonders in deren Beeinflussung und Wirkung auf die Medienwelt.³²

Das Betrachten von Fotografien kann verschiedene Gemütszustände hervorrufen, wie etwa Interesse, Faszination, genauso wie es eben auch die verschiedensten Emotionen verursachen kann. Victor Burgin beschreibt das Foto als Katalysator, der geistige Aktivität anregt wodurch es notwendig wird, diese geistigen Prozesse in die fotografischen Theorien miteinzubeziehen.³³

²⁷ Vgl. Freund, 1979: S. 6

²⁸ Vgl. Sontag, 2003: S. 121f

²⁹ Sontag, 2003: S. 122

³⁰ Vgl. Sontag, 2003: S. 122f

³¹ Spitzing, 1985: S. 103

³² Vgl. Döveling, 2005: S. 52

³³ Vgl. Burgin, 1982a: S. 9

Roland Barthes ist der Ansicht, dass ein Foto drei Aktivitäten beinhaltet: „tun, geschehen lassen, betrachten.“³⁴ Er unterscheidet hier zwischen dem Operator, dem Spectator und dem Spectrum. Unter ersterem ist der Fotograf zu verstehen, das zweite stellt alle Betrachter von Fotografien dar und das dritte bezeichnet das Fotografierte oder Abgebildete.³⁵ Er bringt in seinen Ausführungen auch das Thema Emotion ein:

Als *spectator* interessierte ich mich für die PHOTOGRAPHIE nur »aus Gefühl«; ich wollte mich in sie vertiefen, nicht wie in ein Problem (ein Thema), sondern wie in eine Wunde: ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und ich denke.³⁶

Hinsichtlich des Spectators trifft er zwei weitere Unterscheidungen: das Studium und das Punctum. Das Studium, welches er als „die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit“³⁷ definiert. Dieses Studium lässt den Menschen für viele Fotos, sei es aus politischen oder geschichtlichen Gründen, interessieren. Es wird durchbrochen vom Punctum, „das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundert, trifft).“³⁸ Es existieren demnach für Barthes Fotos, die keinerlei Wirkung zeigen, an denen er Gefallen finden kann oder nicht, welche ihn aber nicht berühren, also kein Punctum enthalten.³⁹ Das Punctum entspricht meist einem Detail, etwas das sofort auffällt⁴⁰, doch dies ist etwas sehr persönlich Empfundenes und nicht für jede Person gleichbedeutend, da es anderen vielleicht gar nicht oder nicht in dieser Weise auffallen würde. Sind solche Details jedoch absichtlich platziert, verlieren diese Fotos für Barthes ihre Wirkung und lösen nur Verärgerung aus.⁴¹

In Bezug auf die World Press Photo Ausstellung, die dafür ausgewählten Fotografien und die Emotionen, die bei der Betrachtung ausgelöst werden, ist ein weiteres Zitat von Barthes treffend: „Letzten Endes ist die Photographie nicht dann subversiv, wenn sie erschreckt, aufreizt oder gar stigmatisiert, sondern wenn sie *nachdenklich*

³⁴ Barthes, 1989: S. 17

³⁵ Vgl. Barthes, 1989: S. 17

³⁶ Barthes, 1989: S. 30

³⁷ Barthes, 1989: S. 35

³⁸ Barthes, 1989: S. 36

³⁹ Vgl. Barthes, 1989: S. 35f

⁴⁰ Vgl. Barthes, 1989: 52f

⁴¹ Vgl. Barthes, 1989: S. 57

macht.“⁴² Und nachdenklich machen einige der Fotografien, die in der Ausstellung gezeigt werden.

Zwei Fotografinnen, die im Bereich der emotionalen Fotografie zu nennen sind, sind Dorothea Lange und Margaret Bourke-White. Auf diese beiden Personen wird jedoch näher in Kapitel 3.2 *Dokumentarfotografie und Sozialkritische Fotografie* eingegangen, da sie zwar sehr emotionale Fotos hervorbrachten, jedoch eher zum Bereich der Sozialfotografie zu zählen sind.

Eine Fotografie kann nur als Teil eines großen Ganzen gesehen werden, daher ändert sich „ihr moralisches und emotionales Gewicht“⁴³, wie Susan Sontag es nennt, je nach ihrem Kontext.

Auch John und Malcolm Collier befassen sich mit dem Emotionalen in Fotografien, welches beim Betrachten intensive Gefühle auslösen und Wahrheit vermitteln kann. Es ist schwieriger in Bezug auf ein Foto zu lügen, als bei einem Gespräch, da bei der Betrachtung von Fotos eher Gefühle durch das Verhalten der Informanten, wie etwa errötete Gesichter, verbale Ausbrüche oder auch angespanntes Schweigen sichtbar werden.⁴⁴

Das Auslösen von gewissen Emotionen bei Fotografien, die Kriegssereignisse zeigen, ist auch abhängig von der Vertrautheit des Betrachters mit dieser Art von Aufnahmen. Durch die Fülle und die Häufigkeit der Konfrontation, sind viele Fotos zu etwas Alltäglichem geworden und vermögen nicht mehr zu schockieren.⁴⁵

Der umfassende fotografische Katalog des Elends und der Ungerechtigkeit in aller Welt hat jedermann mehr oder weniger mit Grausamkeiten vertraut gemacht, indem er das Entsetzliche immer alltäglicher erscheinen ließ, es dicht heran- und zugleich weit wegrückte (»nur ein Foto«), es unvermeidlich machte.⁴⁶

⁴² Barthes, 1989: S. 47ff

⁴³ Sontag, 2006: S. 104

⁴⁴ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 131f

⁴⁵ Vgl. Sontag, 2006: S. 25f

⁴⁶ Sontag, 2006: S. 26

Sontag räumt jedoch auch ein, dass diese Art von Fotografien nicht zwingend ihre Fähigkeit zu schockieren einbüßen, „[a]ber wenn es darum geht, etwas zu begreifen, helfen sie kaum weiter. Erzählungen können uns etwas verständlich machen. Fotos tun etwas anderes: sie suchen uns heim und lassen uns nicht mehr los.“⁴⁷ Sie spricht auch von dem Gefühl des gequält Werdens, welches Fotos bei Betrachtern auslösen können. „Aber die letztlich ästhetisierende Wirkung der Fotografie bringt es mit sich, daß das gleiche Medium, das das Leid vermittelt, es am Ende auch neutralisiert.“⁴⁸

Dessen ungeachtet, dass die Kamera mit ihren Bildern den Betrachter nahe an Geschehnisse heran bringen kann, mischt sich oftmals bei der Betrachtung von dieser Art Fotografien auch Gleichgültigkeit und Abgestumpftheit dazu, da der Betrachter nicht direkt bei den abgebildeten Geschehnissen dabei war und der unmittelbare Bezug dazu fehlt.⁴⁹

2.3.1 Fotografen und deren Emotionen

Nicht nur bei dem Betrachter von Fotografien werden Gefühle ausgelöst, sondern auch bei den Fotografen während der Aufnahme selbst. Dies führt in gewissen Teilen auch zu der Beantwortung der Frage nach den Motiven und Beweggründen der Fotografen ihren Beruf auszuführen. Dabei müssen jedoch auch die Unterschiede zwischen den einzelnen Fotografen beachtet werden. So wie bei allen Menschen gibt es auch hier emotionalere und nicht emotionale Fotoreporter. Zwei von jenen Kriegsfotografen, die ihre Emotionen offenlegen werden ferner in den Kapiteln 3.4.1 Anja Niedringhaus und 3.4.2 James Nachtwey behandelt.

Auch diesen Bereich erörtert Sontag, indem sie das Bedürfnis einer gewissen Distanz des Fotografen unterstreicht, die für die Erstellung von Kriegsaufnahmen notwendig ist.⁵⁰

⁴⁷ Sontag, 2003: S. 104

⁴⁸ Sontag, 2006: S. 107

⁴⁹ Vgl. Sontag, 2003: S. 74f

⁵⁰ Vgl. Sontag, 2003: S. 87

Dorothea Lange beschreibt die Beziehung des Fotografen zu seiner Kamera aus ihrer Sicht wie folgt:

Du hängst dir am Morgen die Kamera um, so wie du dir deine Schuhe anziehst, und schon hast du ein Anhängsel deines Körpers, das dein Leben mit dir teilt. Die Kamera ist ein Instrument, das Menschen lehrt, ohne Kamera zu sehen.⁵¹

Sie spricht von einem Zwang zu beobachten und zu fotografieren, der allen Unannehmlichkeiten trotzt und stellt sich dabei die Frage nach dem Warum und dem Antrieb dafür, versäumt jedoch deren Beantwortung.⁵²

Tim Hetherington, der Gewinner des World Press Photo of the Year 2007, auf den im Kapitel über die Ausstellung aus dem Jahr 2008 näher eingegangen wird, drehte einen Kurzfilm namens *Diary*, in dem eine seiner Aussagen am Telefon sehr interessant in Bezug auf das Motiv des Fotografen ist: „There is a political situation or war or catastrophe and I go there to try to .. I make pictures to try to understand what is happening there, for myself.“⁵³

Bereits Robert Capa stellte folgendes fest: „Es ist nicht immer einfach, dabeizustehen und nichts tun zu können, außer festhalten, was ringsum erlitten wird.“⁵⁴

2.3.2 Das Leid anderer betrachten

Dieses Kapitel trägt den gleichen Namen wie Susan Sontags Buchtitel aus dem Jahr 2003, da sie dieses Thema am eindrucksvollsten behandelt und in ihrem Buch wirkungsvoll die Emotionen, die bei der Betrachtung von Bildern des Leidens entstehen, darstellt.

Sie spricht einerseits von den konträren Reaktionen auf Fotografien, die Leid zeigen, wie etwa den Wunsch nach Frieden oder Rache. Andererseits lassen diese Bilder dem Betrachter stetig das Bewusstsein für die Existenz schrecklicher Ereignisse zu-

⁵¹ Lange, 1998: S. 7

⁵² Vgl. Lange, 1998: S. 7

⁵³ Hetherington, 2010: <http://vimeo.com/18497543>, 05.10.2011

⁵⁴ Capa, 1965: S. 49

teil werden.⁵⁵ Dieses Bewusstsein wird besonders durch die Massenmedien vermittelt, deren Slogan nach Sontag „*If it bleedes, it leads*“⁵⁶ lautet und verursacht bei den Betrachtern Emotionen wie Sensationskitzel, Mitgefühl, Einverständnis oder Aufruhr.⁵⁷

Bezug nehmend auf die Legitimation des Betrachtens ist Sontag folgender Ansicht:

Ein erfundener Schreck kann durchaus überwältigen. [...] Aber in Erschütterung beim Betrachten der Nahaufnahme eines wirklichen Schreckens mischt sich Beschämung. Vielleicht haben nur jene Menschen das Recht, Bilder eines so extremen Leidens zu betrachten, die für seine Linderung etwas tun könnten [...] oder Menschen, die aus ihr etwas lernen könnten. Wir anderen sind, ob wir wollen oder nicht, Voyeure.⁵⁸

Schuster ist auch der Meinung, dass Notlagen, Fälle von Armut und Leid viel eindringlicher mittels Fotografien als durch Worte, ein Gefühl von Mitleid erwecken können. Er unterscheidet mehrere Arten der emotionalen Herangehensweise an diese Art von Fotografien. Einerseits verweigern manche die Betrachtung solcher Bilder, andererseits können aufgrund des eigenen Wohlbefindens Schuldgefühle hervorgerufen werden. Andere wiederum entwickeln durch die Gewohnheit eine Art Resistenz gegen jegliche emotionale Reaktion. Diese Gruppe von Personen stellt jedoch wieder einen Ansporn für die Pressefotografen dar, noch extremere Fotos zu erstellen.⁵⁹

Sontag fordert den Betrachter dazu auf, sich Gedanken darüber zu machen, was es bedeutet, diese Art von Bildern zu betrachten.⁶⁰ Ein Grund, warum Menschen selbst die grausamsten Bilder ansehen können, liegt für sie darin, dass jeder Mensch den Gedanken in sich trägt, davor gefeit zu sein, so etwas jemals selbst zu erleben und sich deshalb diesem Leid verschließt. Die Gleichgültigkeit der Menschen lässt sich sowohl durch ihr Gefühl der Sicherheit erklären, als auch durch ein Gefühl der Angst, da das Maß an Gewalt generell zunimmt. Ein anderes Motiv für die Abgestumpftheit liegt nicht in der Quantität der Fotografien, sondern in der Passivität der Betrachter,

⁵⁵ Vgl. Sontag, 2003: S. 20

⁵⁶ Sontag, 2003: S. 25

⁵⁷ Vgl. Sontag: S. 25

⁵⁸ Sontag, 2003: S. 51

⁵⁹ Vgl. Schuster, 2005: S. 183f

⁶⁰ Vgl. Sontag, 2003: S. 111

an dem Bewusstsein, dass nichts dagegen unternommen werden kann.⁶¹ Die Unzufriedenheit über diese Passivität kann zu dem Vorwurf führen,

es sei anstößig, solche Bilder zu betrachten, oder die Art, wie sie verbreitet werden, sei anstößig [...]. Könnten wir gegen das, was die Bilder zeigen, tatsächlich etwas unternehmen, wären uns solche Fragen wahrscheinlich viel weniger wichtig.⁶²

Sontag geht ebenfalls auf die Ästhetisierung von Kriegs- oder Katastrophenbildern ein. Vielfach wird die Ansicht vertreten, dass diese Art von Fotografien nicht ästhetisch oder schön abgebildet werden sollen, da dies dem eigentlichen Objekt die Aufmerksamkeit nimmt und sie auf das Medium Fotografie richtet. Somit erfährt der dokumentarische Wert des Fotos eine Beeinträchtigung. Sie empfindet jedoch diese Diskussion hierüber übertrieben.⁶³

Sie behandelt ebenfalls die Gründe für die Ausstellung dieser Art von Fotografien, wirft dabei jedoch lediglich weitere Fragen auf ohne diese wirklich zu beantworten.

Wozu stellt man sie aus? Um Empörung zu wecken? Damit wir uns »schlecht« fühlen; das heißt, um uns zu erschrecken oder zu betrüben? Um uns beim Trauern zu helfen? [...] Werden wir zu besseren Menschen, indem wir diese Bilder betrachten? Können sie uns überhaupt etwas lehren? Bestätigen sie nicht bloß, was wir schon wissen (oder wissen wollen)?⁶⁴

Krieg und Fotografie sind tief miteinander verbunden, ebenso wie Katastrophen und andere schreckliche Begebenheiten einen gewissen Reiz und eine Anziehung auf Menschen ausüben, die mittels der Kamera gestillt werden kann. „Das Gefühl, verschont zu sein von Unheil, verstärkt das Interesse an der Betrachtung von Bildern des Schmerzes, und indem man sie betrachtet, verstärkt sich wiederum das Gefühl, daß man selber verschont geblieben ist.“⁶⁵ Eine Erklärung für diese Empfindungen findet Sontag darin, dass sich erstens der Betrachter nicht selbst an Ort und Stelle befand und zweitens, dass der „Eindruck der Unvermeidlichkeit [entsteht], den alle Ereignisse vermitteln, wenn sie in Bilder verwandelt werden.“⁶⁶ Sontag ist des Weite-

⁶¹ Vgl. Sontag, 2003: S. 115-118

⁶² Vgl. Sontag, 2003: S. 136f

⁶³ Vgl. Sontag, 2003: S. 89f

⁶⁴ Sontag, 2003: S. 106f

⁶⁵ Sontag, 2006: S. 160

⁶⁶ Sontag, 2006: S. 160

ren der Ansicht, dass sich Emotionen viel stärker bei der Betrachtung von Bildern äußern, als wenn die Situation im realen Leben erlebt wird.⁶⁷

3 Entwicklung der Fotografie

Wenn ich die Geschichte in Worten erzählen könnte, brauchte ich keine Kamera herumzuschleppen.⁶⁸

Der zweite Abschnitt dieser Arbeit, widmet sich der Entwicklung des Mediums Fotografie. Zu Beginn wird ein kurzer Abriss der Anfänge der Fotografie gegeben, danach die unterschiedlichen Richtungen der Fotografie, wie die Dokumentarfotografie, die Pressefotografie und die Kriegsfotografie beleuchtet und im letzten Kapitel dieses Abschnitts wird die Frage der Realität, Authentizität und Manipulation in Zusammenhang mit der Fotografie erörtert.

3.1 Anfänge der Fotografie

In diesem Kapitel wird in kurzen Zügen auf die Geschichte der Fotografie eingegangen, da wie auch Berenice Abbott darlegt, das Gegenwärtige der Fotografie nur verstanden werden kann, wenn die Geschichte und die Wurzeln der Fotografie bekannt sind und Berücksichtigung finden.⁶⁹

Der Begriff Fotografie stammt aus dem Griechischen und bedeutet Schreiben oder Zeichnen mit Licht. Zirka um das Jahr 1830 werden die ersten Verfahren im Bereich der Fotografie entwickelt und zu dieser Zeit wird der Begriff auch in unterschiedlichen Sprachen erwähnt.⁷⁰

Mehrere Erfinder sind an der Entwicklung der Fotografie beteiligt, da zu jener Zeit die Gesellschaft ein mechanisches Medium zur Wirklichkeitsabbildung fordert. Wichtig für die Erfindung der Fotografie ist vor allem die langjährige Beschäftigung mit den Bereichen der Chemie, der Optik und der Mechanik. Zur Fixierung von Fotogra-

⁶⁷ Vgl. Sontag, 2006: S. 160

⁶⁸ Hine, Lewis W., zit. nach Sontag, 2006: S. 175

⁶⁹ Vgl. Abbott, 1980: S. 179f

⁷⁰ Vgl. Bajac, 2005: S. 16

fien benötigt man erstens eine Optik, die ein Motiv abbildet, zweitens eine Chemikalie, die durch Lichteinfluss ihr Aussehen verändert und drittens ein Verfahren, mit dem die Fixierung dieser Veränderung möglich wird. Den Ursprung der Fotografie bildet die sogenannte Lochkamera oder auch Camera obscura genannt, das übersetzt so viel wie ‚Dunkle Kammer‘ bedeutet. Bereits Aristoteles ist die Camera obscura bekannt, denn schon in der Antike wurde sie zur Betrachtung der Sonnen- und Mondfinsternis verwendet, doch erst Leonardo da Vinci erreicht die Umsetzung in die Praxis. Diese Erforschungen aus den Jahren 1490 bis 1492 werden jedoch erst 1797 relevant, da in diesem Jahr die Spiegelschrift, in der Leonardo da Vinci seine Aufzeichnungen verfasste, entschlüsselt werden kann.⁷¹

Die Camera obscura ist ein geschlossener Raum oder Kasten mit einem kleinen Loch, durch das Sonnenstrahlen eindringen und ein Abbild der Gegenstände außerhalb der Kammer auf der gegenüberliegenden Wand zeigt. Sie wird anfänglich vor allem von Malern genutzt und später entwickelt sich daraus die Fotografie. Die Aufgabe der Fotografie war es, präzisere Bilder – im Gegensatz zu den gemalten – zu erstellen. Als Ursprung der Fotografie gelten somit die Camera obscura und die Erforschung lichtempfindlicher Oberflächen, welche die chemische Fixierung der Bilder ermöglichte.⁷²

Zur Weiterentwicklung der Fotografie und ihrer Verfahren trugen mehrere Erfinder, unabhängig voneinander, bei. Vor allem in Frankreich, England und Deutschland wurde intensiv daran gearbeitet.⁷³

In Frankreich war es vor allem der Erfinder Joseph Nicéphore Niépce, der sich besonders mit der Fixierung von Abbildern der Camera obscura beschäftigte.⁷⁴ Die zeitliche Einordnung seines Forschungsbeginns gestaltet sich etwas schwierig, da in der Literatur die Zeitangaben variieren. Es ist hier von den Jahren 1812, 1813 und 1816 die Rede.⁷⁵ Niépce war jedoch der Erste, der die Fixierung der Bilder und die

⁷¹ Vgl. Baatz, 2004: S. 10f

⁷² Vgl. Bajac, 2005: S. 16

⁷³ Vgl. Baatz, 2004: S. 16

⁷⁴ Vgl. Bajac, 2005: S. 17

⁷⁵ Vgl. Baatz, 2004; Brauchitsch, 2002; Bajac, 2005

Entwicklung des ersten fotografischen Verfahrens, das er *Heliografie* nannte, erreichte. In den Jahren 1825 und 1826 entstanden seine und generell die ersten Fotografien, die Reproduktion eines Kupferstichs und ein Bild seines Innenhofes. Ab dem Jahr 1829 beginnt die Zusammenarbeit mit dem Künstler Louis Jacques Mandé Daguerre, der nach Niépces Tod im Jahr 1833, dessen Arbeit weiterführt und 1837 ein Verfahren namens Daguerreotypie entwickelt. 1839 wird als das Jahr der eigentlichen Geburtsstunde der Fotografie angesehen, da Daguerre mit Hilfe des Politikers François Arago seine Erfindung an die französische Regierung verkauft und diese das Patent auch in diesem Jahr veröffentlicht.⁷⁶

In England beginnt William Henry Fox Talbot ab dem Jahr 1834 mit seinen Forschungen, die in der Entwicklung des ersten Negativ-Positiv-Verfahrens gipfeln, der sogenannten Kalotypie, später auch Talbotypie genannt. Der Unterschied zwischen der Daguerreotypie und der Kalotypie liegt darin, dass Daguerreotypien Unikate waren, das Verfahren von Talbot jedoch eine Vervielfältigung der Aufnahmen ermöglichte. In den 1840er Jahren ist die Daguerreotypie noch das am meisten verwendete Verfahren. Durch die Verbesserung der Talbotypie und die Entwicklung der neuen Technik, dem Kollodiumverfahren wurde die Daguerreotypie jedoch im Laufe der 1850er Jahre zunehmend abgelöst, da sie mittlerweile zu teuer und zu schwer war und nur Unikate produzierte.⁷⁷ Die schnelle Entwicklung und Verbreitung der Fotografie wurde einerseits durch den politischen und sozialen Aufschwung des Mittelstandes, andererseits durch die neue Ästhetik der Fotografie und durch die enorme Produktion von Fotografien beeinflusst. Für die bereits oben erwähnte neue Technik, das Nass Kollodiumverfahren, war die Erfindung des Deutschen Christian Friedrich Schönbein ausschlaggebend. Er entdeckte die Schießbaumwolle, die in Äther und Alkohol gelöst, eine Flüssigkeit ergab, die man Kollodium nannte.⁷⁸

In den Jahren 1850 und 1851 entwickeln Gustave le Gray und Frederick Scott Archer daraus dann die Methode der Kollodium-Nassplatte, die eine Revolution für die Fotografie bedeutet. Die Ausrüstung wird zwar schwerer und unhandlicher und der Prozess ist zunächst viel aufwendiger, da die Platten gleich nach der Präparation

⁷⁶ Vgl. Bajac, 2005: S. 17

⁷⁷ Vgl. Bajac, 2005: S. 17ff

noch nass belichtet und danach sofort entwickelt werden müssen. Jedoch erzielte diese Methode eine größere Lichtempfindlichkeit und ermöglichte somit Aufnahmen mit einer Belichtungszeit von weniger als einer Sekunde, was ihren Erfolg besiegelte.⁷⁹

Im Jahr 1871 werden Trockenplatten entwickelt, die die Nassplatten ersetzen, die Objektive und deren Genauigkeit werden stetig verbessert, 1880 wird ein Foto erstmals mechanisch gerastert und in einer Zeitung abgebildet und der Rollfilm wird vier Jahre später eingeführt. Diese Neuerungen und technischen Erleichterungen bieten der Fotografie neue Perspektiven für die zukünftige Kommunikation.⁸⁰

Das Fotografieren wird ab dem Jahr 1925 von der Firma Leitz noch weiter vereinfacht und zwar durch die Produktion einer Kleinbildkamera mit Wechseloptik und einem Negativfilm mit 36 Aufnahmen im Format 24 x 36 mm. Diese Kamera ist kleiner, leichter und einfacher in der Handhabung.⁸¹

Zu diesem Zeitpunkt waren die Aufnahmen noch immer Schwarz-Weiß, was als Einschränkung der Fotografie empfunden wurde. Im 19. Jahrhundert wurden die Fotos deshalb per Hand nachkoloriert, dies verstärkte jedoch nur den Eindruck der Unvollkommenheit des Mediums in diesem Bereich. Auch bei der Erfindung der Farbfotografie gab es mehrere Erfinder, die sich zeitgleich damit beschäftigten. Hierbei handelt es sich um Louis Ducos du Hauron und Charles Cros, die im Jahr 1869 unabhängig voneinander ein Schichtenverfahren vorstellten, das zur Basis des Farbfotografie-Prozesses wurde. Bei diesem Schichtenverfahren wird jeweils durch einen blauen, roten und grünen Filter fotografiert. Durch Einfärben und Übereinanderlegen in den Komplementärfarben Blaugrün, Gelb und Purpur entstand ein farblich korrektes Bild. Die erste Farbbildkamera ist die Birmpohl Naturfarbenkamera aus dem Jahr 1930. Die Technik wurde aber vor allem durch den ersten Kleinbildfarbfilm ver-

⁷⁸ Vgl. Baatz, 2004: S. 28f

⁷⁹ Vgl. Brauchitsch, 2002: S. 37f

⁸⁰ Vgl. Brauchitsch, 2002: S. 62

⁸¹ Vgl. Brauchitsch, 2002: S. 99f

einfacht, der im Jahr 1935 von Eastman Kodak präsentiert wurde und durch den Agfacolor-Film der Firma Agfa, der 1936 auf den Markt kam.⁸²

3.2 Dokumentarfotografie und Sozialkritische Fotografie

Als Einstieg in dieses Kapitel werden einige grundlegende Definitionen zur Dokumentarfotografie und Sozialkritischen Fotografie gegeben:

Timm Starl schreibt: „Jede Fotografie ist ein Dokument. [...] Das Dokumentarische jeder Fotografie liegt darin, dass sie auf etwas verweist, das gewesen ist.“⁸³

Freund sieht den Wert der Dokumentarfotografie

umso größer, je mehr der Photograph von sich absieht. Das Einzige was zählt ist das Modell. Wenn seine Arbeit vollendet ist, besteht die Rolle eines guten Photographen darin, als sensibles Instrument gedient zu haben, dank dessen sich die Persönlichkeit des Dargestellten offenbart. Aber was die Qualität eines Photos entscheidet, ist das Auge hinter der Kamera.⁸⁴

Eine Definition der sozialdokumentarischen Fotografie stammt von Roland Günter: „Sozialfotografie ist die fotografische Erfassung der sozialen Realität.“⁸⁵

Newhall sieht das Dokumentarische auf diese Weise: “Documentary seems to me a matter of intent, not only on the part of the photographer, but of the viewer as well. It is as much a matter of how the picture is used as how it is taken.”⁸⁶

Bei der Beschäftigung mit dem Thema der Dokumentarfotografie und der sozialkritischen Fotografie ist es vor allem wichtig und auch notwendig, die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der damaligen Zeit zu beachten, um die entstandenen sozialdokumentarischen Fotografien analysieren und interpretieren zu können. In diesem Kapitel werden somit die wichtigsten Ereignisse und Personen dieses Genres betrachtet.

⁸² Vgl. Brauchitsch, 2002: S. 87f

⁸³ Starl, 2002: S. 73

⁸⁴ Freund, 1979: S. 103

⁸⁵ Günter, 1982: S. 16

⁸⁶ Newhall, 1984: S. 6

Der Ausdruck dokumentarisch wird erstmals 1926 von dem englischen Filmemacher John Grierson verwendet.⁸⁷ Die Fotografie wird Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts vermehrt zur Dokumentation der Realität genutzt und um soziale Ungerechtigkeiten aufzudecken und anzuklagen. Daraus entsteht die sozialdokumentarische Fotografie oder auch sozialkritische Fotografie genannt.⁸⁸ Bei dieser Art der Fotografie wird, wie oben bereits erwähnt, vor allem die Situation der gesellschaftlich Benachteiligten festgehalten und aufgezeigt, sowie versucht, diese zu verbessern. Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigen sich mehrere Fotografen und Organisationen mit diesem Bereich der Fotografie. Unter ihnen sind John Thomson, Jacob A. Riis, Hermann Drawe, Lewis W. Hine und die Farm Security Administration, um nur einige zu nennen.⁸⁹

John Thomson veröffentlicht 1877 die Fotoreportage *Street Life in London*, die sich mit dem Schicksal Notleidender beschäftigt. Joëlle Bolloch kommentiert diese Reportage folgendermaßen und kritisiert dabei auch die fehlende Reflexion des Fotografen:

Der Fotograf glaubt, »mit dieser objektiven und genauen Dokumentation authentische Fälle des Elends in London zeigen zu können, ohne sich dabei dem Vorwurf aussetzen zu müssen, mit seinem Blick auf bedauernswerte Menschen etwas hinzugefügt oder weggelassen zu haben«.⁹⁰

Der Däne Jacob A. Riis wandert 1870 nach Amerika aus und lebt dort in New York in den Armenvierteln im südlichen Manhattan. Später arbeitet er als Reporter für New Yorker Zeitungen und beginnt mit einer „Kampagne, die zeigen soll, dass die Armen nicht Urheber, sondern Opfer ihres Schicksals sind.“⁹¹ Im Jahr 1890 erschien sein Buch *How the Other Half Lives*, in dem er die Lebensumstände ausgegrenzter ethnischer Gruppen, die schlechte Arbeitsmarktsituation für Frauen und die Lebensbedingungen für Straßenkinder aufzeigt. Durch seine fotografische Arbeit wurde die Wohnsituation verbessert, die polizeilichen Notunterkünfte geschlossen und ein neues Gesetz erlassen.⁹²

⁸⁷ Vgl. Tucker, 1984: S. 41

⁸⁸ Vgl. Bolloch, 2005b: S.50

⁸⁹ Vgl. Stumberger, 2007: S. 33

⁹⁰ Bolloch, 2005b: S.50

⁹¹ Bolloch, 2005b: S.50

⁹² Vgl. Stumberger, 2007, S. 44f

Hermann Drawe dokumentiert um 1900 die Lebenssituation in Wien. Durch das große Wachstum der Stadt herrschten katastrophale Wohn- und Arbeitsverhältnisse. Das damals neue, mobil einsetzbare Blitzlicht erleichterte auf der einen Seite zwar die Arbeit des Dokumentarfotografen, jedoch wurde sie dadurch nicht ungefährlich, da das Eindringen der Fotografen mit Blitzlicht in die Privatsphäre der dort lebenden Menschen für diese Gefahr signalisierte.⁹³ Als Devise der Fotografen galt deshalb meist „Flash and run“.⁹⁴

Ein weiterer wichtiger Fotograf für die dokumentarische Sozialfotografie ist Lewis Wickes Hine, der vor allem Arbeiter in den verschiedensten Bereichen fotografiert, darunter auch arbeitende Kinder. Bis in die 1930er Jahre ist Kinderarbeit in den USA gang und gäbe, das Alter der Kinder liegt in diesem Bereich zirka zwischen zehn und 15 Jahren.⁹⁵ Hine war Auftragsfotograf für karitative und regierungsamtliche Organisationen. Seine wichtigsten Arbeiten umfassen Fotografien über die Stahlarbeiter in Pittsburgh, seine Dokumentation für das *National Child Labor Committee* zum Thema Kinderarbeit und die Arbeit für das Amerikanische Rote Kreuz im Ersten Weltkrieg.⁹⁶ Hine konnte durch seine entstandenen Aufnahmen sehr wohl etwas bewegen, denn aufgrund seiner fotografischen Arbeit wurde ein Kinderschutzgesetz zur Einschränkung von Kinderarbeit verabschiedet. Bekannt wurde Hine auch durch den Auftrag, den Bau des Empire State Buildings in New York zu fotografieren und dem daraus entstandenen Buch *Men at Work*.⁹⁷ Für Lewis W. Hine haben Bilder eine große Macht und Wirkung. In einem Beitrag schreibt er dazu: „Whether it be a painting or a photograph, the picture is a symbol that brings one immediately into close touch with reality.“⁹⁸

In den 1930er Jahren wird ein – diesmal vom Staat gefördertes – Fotoprojekt ins Leben gerufen, welches von der *Farm Security Administration*, kurz FSA, durchgeführt wird. Es werden dabei die Nachwehen der Wirtschaftskrise 1929 fotografisch

⁹³ Vgl. Stumberger, 2007: S. 42f

⁹⁴ Stumberger, 2007: S. 43

⁹⁵ Vgl. Stumberger, 2007: S. 54

⁹⁶ Vgl. Stumberger, 2007: S. 48f

⁹⁷ Vgl. Brauchitsch, 2002: S. 66f

dokumentiert, speziell die durch die Krise bedingte hohe Arbeitslosigkeit in den USA. Der 1932 neu gewählte Präsident Franklin D. Roosevelt bringt den *New Deal* hervor, der durch staatliche Interventionen im Bereich der Wirtschafts- und Sozialpolitik die Krise überwinden sollte.⁹⁹ Außerdem entsteht im Zuge des *New Deal*, „das bis dahin größte Projekt einer flächendeckenden bildhaften Dokumentation von sozialen, wirtschaftlichen und ökologischen Tatbeständen dieser Zeit und [die] Reformbemühungen des Staates“¹⁰⁰ wurden aufgezeigt. Für diese bildliche Dokumentation schafft die FSA die *Historical Section*, deren Leiter Roy Stryker war. Dieser stellte dafür eigene Fotografen an, darunter Arthur Rothstein, Walker Evans, Carl Mydans, Dorothea Lange und Ben Shahn, die durch ihre Aufnahmen den Bedarf der Maßnahmen dieser Abteilung hervorheben sollten. Die Fotografen der FSA waren dafür zuständig, sowohl die Situation der Menschen auf dem Land als auch die Arbeit der Organisation abzulichten, wobei sie dabei gewissen Vorgaben unterlagen. Alles in allem wurden so mehrere hunderttausend Aufnahmen belichtet, die bei der Auflösung der Sektion im Jahr 1944 in der *Library of Congress* archiviert wurden.¹⁰¹ Ein auffallender Aspekt ist jener, dass die Heterogenität der nordamerikanischen Arbeiterklasse nicht gezeigt oder aufgenommen wurde. Es sind hauptsächlich Bilder von weißen Arbeitern vorhanden, ethnische Minderheiten finden sich kaum und wenn, dann wurden diese Fotografien nur archiviert und nicht veröffentlicht.¹⁰²

Eine Fotografin, die – wie bereits oben erwähnt – auch für die FSA arbeitete, ist Dorothea Lange. Ihre Ansichten zur Dokumentarfotografie, sowie auch zur Art und Weise wie fotografiert wird, lassen sich in diesem Zitat am besten darstellen:

Für mich ist Dokumentarfotografie weniger eine Sache des Gegenstandes als eine der Herangehensweise. Entscheidend ist nicht, was fotografiert wird, sondern wie ... Meine eigene Herangehensweise gründet sich auf drei Überlegungen.

Erstens: Hände weg! Alles, was ich fotografiere, verändere oder arrangiere ich in keiner Weise.

Zweitens: ein Gefühl für den Ort. Alles, was ich fotografiere, versuche ich als Teil seines Umfeldes abzubilden, dort, wo es verwurzelt ist.

Drittens: ein Gefühl für die Zeit. Alles, was ich fotografiere, versuche ich so zu zeigen, daß seine Stellung in der Vergangenheit oder Gegenwart sichtbar wird.¹⁰³

⁹⁸ Hine, 1980: S.111

⁹⁹ Vgl. Stumberger, 2007: S. 63ff

¹⁰⁰ Stumberger, 2007: S.66

¹⁰¹ Vgl. Stumberger, 2007: S. 71f

¹⁰² Vgl. Stumberger, 2007: S. 165

¹⁰³ Lange, 1998: S. 46

An diesen Worten wird deutlich, dass Lange mit viel Überlegung und Hingabe fotografiert. Sie nimmt sich viel Zeit für ihre Aufnahmen und sucht den Kontakt zu den abgebildeten Personen.

Sie vertritt außerdem die Meinung, dass Wissen auch Aktion hervorruft, da sie auf die Überzeugungskraft der Information vertraut. Sie ist sich bewusst, welchen Einfluss durch Fotografien ausgelöste Emotionen haben können und versucht deshalb diese Auslöser zu verstärken und zu lenken.¹⁰⁴

Eine weitere für die Sozialfotografie wichtige Fotografin ist Margaret Bourke-White (1904-1971). Sie ist anfangs im Bereich der Industriefotografie tätig, wobei sie sich hier fast ausschließlich auf Objekte, das heißt Maschinen und ähnliches konzentriert und nicht auf die Arbeiter in den Fabriken. Sie reist außerdem Anfang der 1930er Jahre mehrmals in die Sowjetunion, um dort zu fotografieren und entdeckt auch die Fotografie von Menschen für sich, die sie in ihren Lebensbereichen ablichtet. Sie bringt das Buch *You Have Seen Their Faces* heraus, welches sich mit sozialen Ungerechtigkeiten auseinandersetzt. Von 1936 bis 1940 ist sie Fotografin für das Magazin LIFE und danach arbeitet sie im Zweiten Weltkrieg als Fotografin für das Militär.¹⁰⁵

Ein Dokumentarfoto wirkt laut Newhall nicht aus sich selbst heraus bevor es nicht nach Ort und Zeit eingeordnet wurde. Dazu besteht die Notwendigkeit, es in den gesamten Kontext zu stellen. Der Begriff dokumentarisch ist allgemein geläufig und anerkannt, jedoch übernimmt der Fotojournalismus nach dem Zweiten Weltkrieg immer mehr die Funktionen des dokumentarischen, womit die Dokumentarfotografie einiges einbüßt.¹⁰⁶

Es ist festzustellen, dass fast ausnahmslos größere Organisationen oder Regierungen dieses Genre der Fotografie bis zum Jahr 1945 unterstützen, ein Faktum, dass sich nach dem Zweiten Weltkrieg ändert. Ab diesem Zeitpunkt arbeiten die meisten

¹⁰⁴ Vgl. Tucker, 1984: S. 51

¹⁰⁵ Vgl. Günter, 1982: S. 147ff

Fotografen individuell ohne jegliche Verbindung zu Organisationen oder der Regierung. Diese Entwicklung, weg von der Ebene der Politik und hin zur Ebene der Kunst sowie die Tatsache, dass es zur damaligen Zeit fast keinen Markt für diese Fotografie gab, erschwert es den Fotografen, sich allein durch diese Tätigkeit finanziell zu erhalten. Veröffentlicht werden in den Jahren von 1945 bis 1975 nur sehr wenige Fotografien, meist nur in Büchern oder Ausstellungen. Außerdem werden Fotografien zu dieser Zeit noch nicht als künstlerisch und finanziell wertvoll angesehen.¹⁰⁷

Eine Veränderung, die sich in der sozialdokumentarischen Fotografie feststellen lässt, geht mit der Verbesserung des Sozialsystems einher. Die Fotografie, die in den Jahren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch auf soziale Missstände aufmerksam machen musste und so Unterstützung für die untersten Schichten erreichen konnte, ist nun nicht mehr notwendig.¹⁰⁸ Durch diesen Aufschwung der Weltwirtschaft ab den 1950er Jahren beginnt das sogenannte Goldene Zeitalter.¹⁰⁹ Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ist vor allem durch Fotografien geprägt, die die Auswirkungen des Krieges zeigen, wie zerbombte Häuser, Leichen und Skelette. Zwei Fotografen, die in diesem Zusammenhang zu nennen sind, sind Richard Petersen., der 1949 das Buch *Dresden – eine Kamera klagt an* publiziert und die bereits erwähnte Margaret Bourke-White, die im Auftrag der amerikanischen Illustrierten *Life* nach Deutschland kommt und ihre Bilder ebenfalls in einem Buch veröffentlicht.¹¹⁰ Zu dieser Zeit besteht ein großer Bedarf an dieser Art von Fotografien, welcher es den Fotografen ermöglicht, auch ökonomischen Nutzen daraus zu ziehen. Ab zirka 1960 änderte sich diese Situation jedoch drastisch. Durch das Aufkommen des Mediums Fernsehen sank der Bedarf an Fotografien und es lässt sich ein enormer Rückgang der Zeitungs- und Zeitschriftenproduktion feststellen.¹¹¹ Zwischen den Jahren 1945 und 1975 sind die Akteure auf den Bildern nicht mehr vordergründig die Arbeiterklasse sondern Minderheiten, Randgruppen und Menschen der Mittelklasse.¹¹² Außerdem wird das Augenmerk auch immer mehr auf die Bürgerrechts- und

¹⁰⁶ Vgl. Newhall, 1998: S. 254

¹⁰⁷ Vgl. Stumberger, 2010: S. 68f

¹⁰⁸ Vgl. Stumberger, 2010: S. 77

¹⁰⁹ Vgl. Stumberger, 2010: S. 24f

¹¹⁰ Vgl. Stumberger, 2010: S. 33f

¹¹¹ Vgl. Stumberger, 2010: S. 39ff

¹¹² Vgl. Stumberger, 2010: S. 83

Friedensbewegung und deren Aktivitäten gelegt.¹¹³ Ein weiterer Unterschied zu der sozialdokumentarischen Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist das Motiv zur Erstellung dieser Fotografien. Sie werden nicht mehr aufgenommen, um etwas zu verändern oder zu überwinden, sondern um das Gegenwärtige zu erhalten.¹¹⁴

Der Übergang von analoger zu digitaler Fotografie und der politische Wandel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führen zu einer Fülle von Bildern. Die Digitalisierung und das Internet beeinflussen die Art und Weise wie Bilder produziert, konsumiert und verbreitet werden. Dadurch leidet aber auch verstärkt die Authentizität und Objektivität von Fotografien, die Manipulationsmöglichkeiten steigen an und die Fotografie wird immer bedeutsamer im Bereich der Kunst.¹¹⁵ Es existieren zwei Kategorien in dieser neuen Kunstfotografie, einerseits die dokumentarische Kunstfotografie von Landschaften, Architektur oder Straßenszenen und andererseits die inszenierte Fotografie, die erfindet und arrangiert. Seit diesem Wandel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist es auch den Fotografen möglich, von ihrer Arbeit zu leben, ein Fakt, der bis dahin fast nicht möglich und vorstellbar war.¹¹⁶

Ein weiterer Unterschied, der sich in der sozialdokumentarischen Fotografie Ende des 20. Jahrhunderts zeigt, ist der soziale Klassenunterschied zwischen Fotograf und Fotografierten. Wie bereits beleuchtet, stammen diese beiden Gruppen meist aus derselben Schicht, dies ändert sich jedoch in den 1980er Jahren, wo meist der Fotograf einer höheren gesellschaftlichen Schicht angehört als der Fotografierte.¹¹⁷

Eine Fotografin, die sich in den 1980er Jahren sozialen Themen widmet, ist Mary Ellen Mark, die mit ihren Fotografien sehr an Dorothe Lange und die Fotografie der 1930er Jahre erinnert.¹¹⁸ Auch Mary Ellen Mark merkt die Veränderungen und die Problematik der sozialdokumentarischen Fotografie an. In diesem Genre ist es unerlässlich gute Bilder abzuliefern und sich stets zu beweisen. Fotos und Ideen werden

¹¹³ Vgl. Stumberger, 2010: S. 102

¹¹⁴ Vgl. Stumberger, 2010: S. 100

¹¹⁵ Vgl. Stumberger, 2010: S. 121ff

¹¹⁶ Vgl. Stumberger, 2010: S. 126f

¹¹⁷ Vgl. Stumberger, 2010: S. 269

oftmals von der Geschäftsleitung der Magazine abgelehnt, nicht von der künstlerischen Leitung und den Bildredakteuren. „The magazines are money-making operations. Documentary photography is essential, but it doesn't necessarily sell.“¹¹⁹ Mary Ellen Mark ist es vor allem wichtig, sich viel Zeit für ein Projekt zu nehmen, da sie dadurch einen besseren und intensiveren Zugang zu den Fotografierten erlangt. „[...] the longer I stay, the closer I can get.“¹²⁰

Die sozialdokumentarische Fotografie des 20. Jahrhunderts kann wie folgt kurz zusammengefasst werden: Die Fotografen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren mit ihrer Tätigkeit an der Abschaffung sozialer Missstände durch kritische Bilder interessiert, das Goldene Zeitalter ist charakteristisch für den Ausbau des Sozialen. Das Ende des 20. Jahrhunderts ist geprägt durch das Verschwinden der Arbeiterklasse und die Rückentwicklung hin zu hoher Arbeitslosigkeit und Armut, was sich sowohl in der Gesellschaft als auch in der sozialdokumentarischen Fotografie zeigt.¹²¹

Die Lage der sozialdokumentarischen Fotografie zu Beginn des 21. Jahrhunderts stellt sich wie folgt dar: Soziale Missstände existieren weiterhin und diese kommen meist in Kampagnen zum Ausdruck. Der Unterschied zum vorherigen Jahrhundert liegt jedoch darin, dass für diese Fotokampagnen Schauspieler oder Modelle herangezogen werden, das heißt, dass diese Fotografien inszeniert werden. Es sind laut Stumberger, „[h]öchst professionell in das Bild gesetzte, perfekt ausgeleuchtete, nachbearbeitete und kontrollierte Szenen.“¹²² Als Grund dafür ist die Veränderung der rechtlichen Lage, genauer gesagt dem Persönlichkeitsrecht zu nennen. In der heutigen Zeit ist es dadurch nicht mehr möglich, Bilder von Menschen für Kampagnen zu verwenden beziehungsweise zu veröffentlichen ohne die ausdrückliche Zustimmung der abgebildeten Person. In den 1930er Jahren hatten die Fotografierten, die aus unteren sozialen Schichten stammten, keine Macht über die Verwendung der Fotos. Ein weiterer Grund, der jedoch auch schon im 20. Jahrhundert vorhanden

¹¹⁸ Vgl. Stumberger, 2010: S. 194

¹¹⁹ Fulton, 1991: S. 21

¹²⁰ Fulton, 1991: S. 13

¹²¹ Vgl. Stumberger, 2010: S. 264

¹²² Stumberger, 2010: S. 293

war, ist die Notwendigkeit des Einverständnisses des Dienstgebers bei der Dokumentation von Arbeitsstellen. Ungeachtet der Schwierigkeiten, die sich der sozialdokumentarischen Fotografie vor allem in den letzten Jahrzehnten stellten, wird sie weiterhin existieren, ebenso wie die gesellschaftlichen Probleme. Diese gilt es zu dokumentieren, um sie zu verändern, zu bekämpfen oder zu überwinden. Die zukünftigen Veränderungen, hinsichtlich der Technik, der Gesellschaft und der Wahrnehmung von fotografischen Bildern, werden die sozialdokumentarische Fotografie im neuen Jahrtausend vor neue Anforderungen stellen.¹²³

Zusammenfassend kann die sozialdokumentarische Fotografie in mehrere Abschnitte eingeteilt werden: Zum einen die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, die vor allem geprägt war durch die Anlehnung an größere Organisationen. Zweitens die Nachkriegszeit bis zirka Mitte der 1970er Jahre, in der die sozialdokumentarische Fotografie nicht mehr als Hauptberuf eines Fotografen zu sehen war, sondern als nebenberufliche Projekt von einzelnen Fotografen. Und drittens die Zeit ab 1975, in der die Fotografie erstmals als Kunst angesehen wird und sich in diesem Bereich auch als Wertanlage zu etablieren beginnt. Daneben besteht jedoch weiterhin eine sozialdokumentarische Fotografie, die unterschiedlich unterstützt, finanziert und in den verschiedensten Bereichen präsentiert wird.¹²⁴

3.3 Pressefotografie und Fotojournalismus

Anfang der 1840er Jahre ist die Gründung von drei bedeutenden illustrierten Zeitschriften einzuordnen. In England die *Illustrated London News*, in Frankreich *L'Illustration* und in Deutschland die *Illustrierte Zeitung*. Es wurde daher vermehrt nach Bildern gefordert, die Texte illustrieren sollten. Bis es jedoch möglich wird, Fotografien zu drucken werden diese noch mittels des Holzstichverfahrens in die Magazine eingefügt, wobei dies zeitintensiv, komplex und außerdem nicht detailgetreu und aktuell genug ist.¹²⁵ Die Zeitschrift *L'Illustration* ist auch diejenige, die im Jahr 1848 als erste eine Daguerreotypie zeigt.¹²⁶

¹²³ Vgl. Stumberger, 2010: S. 292f

¹²⁴ Vgl. Stumberger, 2010: S. 123f

¹²⁵ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 20

Der Beginn der Pressefotografie und der Fotoreportage ist erst mit der Entwicklung der Autotypie im Jahr 1882, der ersten Methode zum Druck von Fotografien in Zeitungen und Büchern durch Georg Meisenbach, zu sehen.¹²⁷ Die von Édouard Belin entwickelte Bildtelegrafie ist ein weiteres Verfahren, welches maßgebend für die Entwicklung der Pressefotografie und des Fotojournalismus ist. Somit können Fotografien telegrafisch übermittelt werden und die Versendung von Fotos an die verschiedensten Redaktionen wird möglich.¹²⁸

Die Verwendung von Fotos in Zeitungen stellt eine große Bedeutung dar und ändert die menschliche Sichtweise, da ab diesem Zeitpunkt ein Blick in die Welt ermöglicht wird. „Mit der Erweiterung des Blickfelds wird die Welt kleiner.“¹²⁹

Fotos wurden später in Serien zusammengestellt, „daß sie ohne große Zugabe von Text eine Geschichte unterschiedlicher Länge, Qualität und Emotionalität zu erzählen begannen.“¹³⁰ Ende der 1920er Jahre lässt sich eine Veränderung der Fotoreportage feststellen. Fotografien gewinnen im Gegensatz zum Text immer mehr an Bedeutung und werden selbst zu den wichtigsten Informationsgebern im Nachrichtsbereich. Es wird aber nicht der Informationswert in den Vordergrund gestellt, sondern die Attraktivität der Fotos. „Nicht der Wunsch nach Wissen, sondern die Schaulust wurde bedient.“¹³¹ Ab diesem Zeitpunkt, ab dem die Fotos das Hauptinteresse darstellen und der Text nur noch zur Bildunterschrift dient, beginnt der Fotojournalismus.¹³²

Ab dem Beginn der 1930er Jahre wird die Fotografie vor allem für politische Zwecke und politische Propaganda genutzt, dies speziell für den Nationalsozialismus.¹³³ Dewitz und Lebeck sind auch der Ansicht, „[d]aß ab 1938/39 der Krieg der Bilder und Worte dem der Waffen gleichgestellt wurde“.¹³⁴

¹²⁶ Vgl. Gaessler, 2005a: S. 90

¹²⁷ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 40

¹²⁸ Vgl. Gaessler, 2005b: S. 92

¹²⁹ Freund, 1979: S. 117

¹³⁰ Dewitz; Lebeck, 2001: S. 112

¹³¹ Dewitz; Lebeck, 2001: S. 112

¹³² Vgl. Freund, 1979: S. 122

¹³³ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 162ff

¹³⁴ Dewitz; Lebeck, 2001: S. 190

Im angloamerikanischen Gebiet wird die Fotoreportage seit dem Jahr 1936 vorangetrieben. Im Zeitraum von 1936 bis 1938 werden die bekannten Zeitschriften *Life*, *Look* und *Ken* gegründet.¹³⁵ Ein wichtiges Ereignis für den gesamten Fotojournalismus stellt die Einführung von *Magnum*, einer von den Fotografen Henri Cartier-Bresson, David Seymour und Robert Capa organisierten Fotoagentur dar, der es darum ging, unabhängig und selbstbestimmend über deren Fotos und Rechte bestimmen zu können. Dies war mit Kosten- und Zeitersparnis, sowie auch mit einer größeren fotografischen Freiheit verbunden.¹³⁶ Die Personen, welche die Bilder kauften, erklärten sich damit einverstanden, weder die Bilder zu manipulieren noch die Bildlegenden zu verändern.¹³⁷

Ende der 1950er Jahre ist ein Rückgang der Anzahl an Illustrierten feststellbar, der sich auf das aufkommende Fernsehen, welches die Zukunft der Illustrierten zunehmend beeinflusste, zurückführen lässt.¹³⁸ In den Jahren 1971 und 1972 werden sowohl die Illustrierte *Look* als auch *Life* eingestellt.¹³⁹

Im Laufe der Jahre und Jahrzehnte beginnen immer mehr Fotografen ihre Arbeit und deren Auswirkungen auf den Betrachter kritisch zu hinterfragen. An dieser Stelle werden nun zwei Fotografen, die im Bereich der Fotoreportage wichtig sind – Sebastião Salgado und Raymond Depardon – eingehender behandelt. Die beiden Genannten, arbeiten zunächst für große Zeitschriften, verlegen sich dann jedoch mehr auf den Bereich der Buchpublikationen oder Ausstellungen.¹⁴⁰

Sebastião Salgado ist vor allem dafür bekannt, nach der Aufgabe seines Berufs als Pressefotograf viel Zeit in den Gebieten zu verbringen und viel Wert auf den Kontakt mit den zu fotografierenden Menschen zu legen. „Für ihn hängt »die Qualität einer Fotografie entscheidend davon ab, welche Beziehung man zu den Menschen auf-

¹³⁵ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 190

¹³⁶ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 230

¹³⁷ Vgl. Bauret, 2005a: S. 122

¹³⁸ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 250

¹³⁹ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 274

¹⁴⁰ Vgl. Bolloch, 2005c: S. 148

bauen konnte, die man fotografiert.«.¹⁴¹ Hans-Michael Koetzle beschreibt Salgados rein schwarzweiß aufgenommene Fotos als „wohlkomponiert, suggestiv, eingängig, plausibel in der Schilderung des Elends der Welt. [...] Er ästhetisiere, heißt es, das Leid. Er benutze das Elend anderer, um Kunst zu machen.“¹⁴² Er unterscheidet sich jedoch von anderen Fotografen dadurch, kein schlechtes Gewissen beim Fotografieren von leidenden, mittellosen und sozial ungerecht behandelten Menschen zu haben, was aber nicht das Fehlen von Einfühlungsvermögen bedeutet. Der Unterschied liegt vor allem in seinem Verhalten gegenüber den Fotografierten¹⁴³, wie auch seine Aussage weiter oben beweist. Um aufzuzeigen, was für Salgado beim Fotografieren wichtig ist und wie er sich dabei verhält, folgt an dieser Stelle ein Auszug aus einem Interview des Tagesspiegels:

Ich bin wie ein Fisch im Wasser. Es gibt nicht mehr viele Kollegen, die sich diese Zeit nehmen und mit ihrer Umgebung verschmelzen. [...] Das Fotografieren ist wie eine Kurve, auf der man sich bewegt. Sie steigt an, und auf dem höchsten Punkt machen sie ihre besten Bilder. [...] Aber ich mache vorher Bilder und nachher. Ohne das Vorher und das Nachher gäbe es auch diesen besten Moment nicht. Ich komme nicht mal eben von außen in eine Situation, erkenne den perfekten Moment, drücke auf den Auslöser und verschwinde wieder. Ich lebe in dieser Kurve.¹⁴⁴

Raymond Depardon beschäftigt sich in seiner Arbeit als Kriegsberichterstatter mehr mit den Menschen und deren Lebensumständen als mit den Kriegsereignissen. Ende der 1970er Jahre entwickelt sich der Fotograf weg von dem fotografischen Journalismus und der Fotoreportage.¹⁴⁵ Über seine Arbeit schreibt er selbst:

»Eines Tages stellte ich zu meiner Überraschung fest, dass ich nichts mehr empfand, wenn ich fotografierte [...] Die Verrückten lösten keine Angst mehr in mir aus. Da habe ich sofort aufgehört. Ich bin nach Paris zurück und machte von San Clemente seither keine Aufnahmen mehr.«¹⁴⁶

San Clemente ist eine psychiatrische Klinik bei Venedig, in der er eine Fotoreportage erstellte. Generell ziehen ihn die gesellschaftlich Unterprivilegierten und Diskriminierten für seine fotografischen Projekte an und er lenkt damit die Aufmerksamkeit der Betrachter auf seine Bilder.¹⁴⁷

¹⁴¹ Bolloch, 2005c: S. 149

¹⁴² Koetzle, 2005: S. 336ff

¹⁴³ Vgl. Koetzle, 2005: S. 338

¹⁴⁴ Diening; Lichterbeck, 2008

¹⁴⁵ Vgl. Bolloch, 2005c: S. 148

¹⁴⁶ Bolloch, 2005c: S. 150

¹⁴⁷ Vgl. Bolloch, 2005c: S. 150

Der bereits früher angesprochene Roland Barthes äußert sich ebenfalls zu Reportagefotos und definiert diese in den folgenden Worten. Er wirft hier wieder, das bereits in dem Kapitel 2.3 *Emotionen in der Fotografie* behandelte Thema des Schocks und der Abgestumpftheit auf:

Reportagephotos sind sehr oft einförmige Photographien (das einförmige Photo ist nicht unbedingt friedlich). In diesen Bildern gibt es kein punctum: wohl den Schock – das Buchstäbliche kann traumatisieren –, doch keine Betroffenheit; das Photo kann »schreiend« sein, doch es verletzt nicht. Diese Reportagephotos werden registriert (mit einem Blick), mehr nicht.¹⁴⁸

3.4 Kriegsfotografie

Die fotografische Dokumentation von Kriegsgeschehnissen ist seit der Erfindung der Fotografie existent.

Die ersten fotografischen Dokumentationen von Kriegsgeschehnissen entstehen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um den Krimkrieg (1853-1856) und den amerikanischen Sezessionskrieg (1861-1865). Zu dieser Zeit arbeiten Fotografen noch gemeinsam mit den traditionellen Historienmalern; diese werden jedoch später ganz von den Fotografen verdrängt. Im Krimkrieg wird der Fotograf Roger Fenton von Königin Victoria mit einer Reportage über diesen Konflikt beauftragt. Seine Aufgabe ist es, einen sogenannten sauberen Krieg zu fotografieren. Es soll dadurch, jenes von der Presse vermittelte, unvorteilhafte Bild korrigiert werden. Auf seinen Fotos sind deshalb leere Schlachtfelder, keine Toten und teilweise gestellte Szenen zu sehen.¹⁴⁹ „[...]“, und so zeigen seine erhaltenen Aufnahmen den unspektakulären und vor allem paradoxen Versuch, einen Krieg ohne Gewalt darzustellen.“¹⁵⁰

Im Gegensatz dazu steht die Dokumentation des Sezessionskrieges. Hier sind vor allem die Fotografen Mathew Brady und Alexander Gardner zu nennen. Zum ersten

¹⁴⁸ Barthes, 1989: S. 51

¹⁴⁹ Vgl. Bolloch, 2005a: S. 30

¹⁵⁰ Brauchitsch, 2002: S. 63

Mal sind die Schrecken des Krieges in den Aufnahmen zu sehen, da versucht wird, den Soldatenalltag und die Kriegsfolgen objektiv darzustellen.¹⁵¹

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges werden keine Fotografen von offizieller Seite an die Front geschickt und eine Genehmigung für solch einen Einsatz zu erhalten, erweist sich als zeitaufwendig oder fast unmöglich. Nur wenigen Fotografen gelingt dies. Damals werden die Fotografie und die Presse noch nicht als Instrument des Krieges angesehen. Erst ab dem Jahr 1916 werden von der offiziellen englischen Seite zwei Fotografen, Ernest Brooks und Warwick Brooke entsandt, um die offiziellen Fotos aufzunehmen. Die dabei entstandenen Bilder unterliegen jedoch einer strikten Kontrolle und Zensur.¹⁵²

Laut Brothers „[t]he Spanish Civil War is an ideal context for the study of press photographs of conflict.“¹⁵³ Denn der Spanische Bürgerkrieg (1936-1939) stellt die erste umfangreiche und relativ freie Berichterstattung eines Krieges dar. Dieser Krieg bringt eine große Anzahl an Fotografien mit besonderer Bedeutung und Wirkung hervor, die sie bis heute nicht verloren haben.¹⁵⁴ Unter den vielen Fotografen dieses Krieges ist auch Robert Capa, der ein besonders bekanntes, aber auch umstrittenes Foto hervorbringt, welches im nächsten Kapitel 3.5 *Realität, Authentizität und Manipulation in der Fotografie* eingehend im Hinblick auf die Realitätsdebatte besprochen wird.

Fotografisch gesehen ist der Zweite Weltkrieg – von den entstandenen Bildern aus gesehen – einer der einprägsamsten Kriege.¹⁵⁵ Es entstehen Fotografien einerseits von Fotoreportern der Propaganda-Kompanie (PK) und andererseits auf Seiten der Alliierten. Im Laufe des Zweiten Weltkrieges gerieten die Fotografen der PK oft in den Blickwinkel der Kritik, an den Kriegsverbrechen mitbeteiligt zu sein. Auf der anderen Seite wird diese Kritik aber auch in Frage gestellt, da der Fotograf im Endeffekt nur für die Beschaffung der Fotos zuständig war und erst nachträglich die Bilder

¹⁵¹ Vgl. Bolloch, 2005a: S. 31

¹⁵² Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 92ff

¹⁵³ Brothers, 1997: S. 2

¹⁵⁴ Vgl. Brothers, 1997: S. 2

¹⁵⁵ Vgl. Gaessler, 2005c: S. 118

zu Propagandamaterial wurden.¹⁵⁶ Auch für die Fotografen der Alliierten ist es teilweise nicht einfach, die Gräueltaten und Situationen in den Konzentrationslagern zu dokumentieren, wie auch bei Margaret Bourke-White zu erkennen ist:

Margaret Bourke-White empfand deshalb ihre Kamera nicht nur als notwendiges Instrument der Dokumentation, sondern auch als schützendes Instrument der Entspannung zwischen sich und der Realität, ohne die sie gar nicht hätte arbeiten und das Gesehene glaubhaft fixieren können.¹⁵⁷

Im Vietnamkrieg (1961-1975) verändert sich die Fotoreportage, da einerseits die Anzahl der Fotografen vor Ort wesentlich größer ist als bisher und andererseits sich den Fotoreportern mehr Aufnahmemöglichkeiten bieten, wie zum Beispiel die direkte Frontreportage. Die Erlaubnis der amerikanischen Armee hierfür begründet sich darin, dass die Ansicht vertreten wurde, dadurch eine positivere Berichterstattung über die Beteiligung der USA in diesem Krieg zu erlangen. Genau das Gegenteil trifft zu, als die Öffentlichkeit die grausamen und erschreckenden Fotos dieses Krieges zu sehen bekommt. An dieser Stelle sind zwei Fotografien besonders hervorzuheben, da sie letztendlich in gewissem Maße auch dazu beitrugen, dass die USA sich aus diesem Krieg zurückzogen. Es handelt sich hierbei um das Bild von Eddie Adams (Saigon Execution) (Abb.04) aus dem Jahr 1968 und jenes von Huynh Cong 'Nick' Ut (Vietnam Napalm) (Abb. 02 und 03) aus dem Jahr 1972. Anhand dieser Bilder wird ersichtlich, welche Macht und Bedeutung die Fotografie im Hinblick auf das Umdenken der Öffentlichkeit haben kann.¹⁵⁸ Aufgrund der Relevanz dieser beiden Bilder, werden sie in den Kapiteln 5.1.1 und 5.1.2 dieser Arbeit noch näher beschrieben.

Die Autoren Dewitz und Lebeck sind hingegen der Ansicht, dass die Annahme, die Fotoreporter hätten zum früheren Ende des Vietnamkrieges beigetragen, längst entkräftet wurde.

Viele gingen für die gute Story im Konkurrenzkampf des Gewerbes jedes Risiko ein, keineswegs waren die Berichtersteller vom Krieg in Vietnam besondere Hüter von Moral und Wahrheit. Die Bilder des Vietnamkriegs haben den Krieg nicht beendet, sie zwangen aber zeitweilig das amerikanische Volk, über die Rolle der USA als Weltpolizei nachzudenken.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Vgl. Dewitz; Lebeck, 2001: S. 192

¹⁵⁷ Dewitz; Lebeck, 2001: S. 192

¹⁵⁸ Vgl. Bauret, 2005b: S. 137f

¹⁵⁹ Dewitz; Lebeck, 2001: S. 276

Der Fotojournalismus ändert sich nach dem Ende des Vietnamkrieges 1975 durch den verstärkten Einfluss des Fernsehens grundlegend. Außerdem werden die Möglichkeiten, welche die Reporter im Vietnamkrieg hatten, nicht mehr in der Form genehmigt. In den darauffolgenden Konflikten, wie zum Beispiel dem Golfkrieg im Jahr 1990, stehen die Fotografen unter strenger Kontrolle, was eingeschränkte beziehungsweise nicht mögliche Arbeitsausführung zur Folge hat.¹⁶⁰ Im Golfkrieg werden die Medien strikt von der Politik und dem Militär gesteuert, kontrolliert und deren Informationen zensiert oder nicht veröffentlicht, um die Unterstützung der Bevölkerung nicht zu verlieren.¹⁶¹

Zusammenfassend hat sich die Kriegsfotografie im Laufe der Jahre, vor allem durch die Vereinfachung der Technik geändert. Leichtere und kleinere Kameras führten zu einer näheren und intensiveren Kriegsberichterstattung.

Diese heutige intensive Berichterstattung wird nun anhand von zwei Fotojournalisten, die hauptsächlich Kriegsgeschehnisse fotografieren dargestellt, Anja Niedringhaus und James Nachtwey. Dies soll einen Einblick in die Arbeit von Kriegsberichterstellern geben und ebenfalls zur Klärung der Frage, wie Fotografen diesen Beruf langjährig ausüben können, beitragen.

3.4.1 Anja Niedringhaus

Anja Niedringhaus ist eine deutsche Bildjournalistin und Pulitzerpreisträgerin, die für die Associated Press arbeitet. Sie fotografiert jedoch nicht nur Kriegshandlungen, sondern auch bei Sportveranstaltungen, wie Wimbledon oder Olympia. Ihrer Ansicht nach beeinflusst die Sichtweise und die Art des eigenen Fühlens auch die Art des Fotografierens. Ihr Leitsatz lautet: „Wenn ich es nicht fotografiere, wird es nicht bekannt.“¹⁶²

¹⁶⁰ Vgl. Bauret, 2005b: S. 138

¹⁶¹ Vgl. Brothers, 1997: S. 213

¹⁶² Kranz, 2011: <http://wissen.dradio.de/fotografie-die-kriegsfotografin>, 25.04.2012

Darauf angesprochen, eigentlich in den Kriegsgebieten nicht viel mehr bewegen zu können als nur zu fotografieren, entgegnet sie, dass ihr Einsatz und ihr Wert, den sie beisteuert, das Berichten mittels Fotografien darstellt, mit der Hoffnung auf Veränderung. Sie äußert sich in einem Interview auch zum Thema Angst bei ihren fotografischen Einsätzen. Eine gewisse Angst empfindet sie als sehr wichtig und lebenserhaltend. Durch die vielen Jahre der Ausübung dieses Berufes, fällt es ihr leichter, gefährliche Situationen richtig einzuschätzen und weder hysterisch noch panisch zu reagieren, sondern sehr ruhig. Den Ausdruck ‚Bilder schießen‘ empfindet Niedringhaus sehr unpassend und unangemessen, da sie dies mit wirklichem Erschießen gleichsetzt. Sie sieht die Kamera außerdem als eine kleine Schutzschicht zwischen ihr selbst und dem Geschehenden und konzentriert sich gänzlich auf den Akt des Fotografierens, wie etwa auf den Bildaufbau, wobei sie nicht den Vorwurf der Inszenierung gelten lassen möchte.¹⁶³ Den Begriff des ‚Foto Schießens‘ erörtert auch Susan Sontag. Dieses Thema wird im Kapitel 4.2.3 *Beziehung zwischen Fotograf und Fotografierten* näher beleuchtet.

In einem anderen Gespräch im Jahr 2007 versucht Anja Niedringhaus die Situation nach einer Granatenexplosion zu beschreiben. Auch wenn sie widerwillig der Szene entgegengeht, ist sie der Ansicht, dass sie diese fotografieren muss. Wie bereits oben erwähnt sieht sie die Kamera als Schutz und bewegt sich deshalb nur mit der Kamera vor Augen näher auf die Situation zu. Daran ist zu erkennen, dass bei Niedringhaus keinerlei Anzeichen von Abgestumpftheit gegeben sind: „Je mehr Leid ich sehe, desto mehr geht es mir unter die Haut. [...] Ich mache meine Fotos nur, um der restlichen Welt zu zeigen, was passiert. [...] Ich weiß, dass ich keine Kriege beenden oder verhindern kann.“¹⁶⁴

Die Beantwortung der Frage, warum sie immer wieder ihr Leben riskiert, kann sie nicht rational beantworten. Sie sieht es als wichtige Aufgabe an, da ohne diese Bilder kein Bewusstsein dafür bestehen würde, was auf der Welt passiert. Im Gegensatz zu den Anfängen ihrer Fotokarriere, in denen sie noch von der Beendigung eines Krieges durch ihre Arbeit und Fotos überzeugt war, hat sich ihre Meinung dahin-

¹⁶³ Vgl. Timm, 2011: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1552601>, 25.04.2012

¹⁶⁴ Böhme, 2007: <http://www.faktor-magazin.de/flycms/Die-Direkte/0117304059.html>, 25.04.2012

gehend geändert: „Ich glaube nicht, dass ich den Krieg stoppen kann mit Fotos, ich kann nur aufklären und kann ihnen immer wieder die Fotos zeigen und sagen: das passiert jetzt da.“¹⁶⁵

Martin Schuster vertritt ebenso die Meinung, dass das Fotografieren und Dokumentieren eine der wenigen Möglichkeiten darstellen, um etwas gegen Missstände zu unternehmen.¹⁶⁶ Denn „[...] die Wirklichkeit des menschlichen Leids in Kriegen, in Naturkatastrophen, auf der Flucht kann nur das Foto transportieren.“¹⁶⁷

3.4.2 James Nachtwey

James Nachtwey leiten ähnliche Motive wie Niedringhaus, nämlich das Anliegen soziale Konflikte zu dokumentieren. Bereits zweimal wurde er mit dem World Press Photo Award in den Jahren 1992 und 1994 ausgezeichnet. Auch er will mit seinen Fotografien etwas bewegen, obwohl er sich dessen bewusst ist, dass sie wenig gegen den Krieg ausrichten können. Doch genau diese Vorstellung ist sein Antrieb als Kriegsfotograf zu arbeiten.¹⁶⁸

James Nachtwey entscheidet sich im Jahr 1980 – nach vier Jahren Arbeit als Pressefotograf – als freier Fotograf im Bereich der Kriegsfotografie zu arbeiten.

Er legt vor allem Wert darauf, den Schmerz, den der Krieg auslöst, in seinen Bildern einzufangen.¹⁶⁹

„Für Nachtwey »besteht die Macht der Fotografie in ihrer Fähigkeit, an das Menschliche zu erinnern. Wenn der Krieg der Versuch ist, diese Menschlichkeit zu leugnen, kann die Fotografie – als Gegenteil des Krieges und mit Bedacht eingesetzt – zu einem außerordentlich wirksamen Mittel gegen den Krieg werden.«“¹⁷⁰

Er ist sich trotzdem bewusst, dass seine Fotos allein nichts bewirken, jedoch zum Bestreben anderer Menschen beitragen und eine Sensibilisierung erreichen können. Ein wichtiges Thema sind für ihn Emotionen bei seiner Arbeit. „Ich muß mich emoti-

¹⁶⁵ Stamer, 2012: <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/1564936/Die-Fotografin-Anja-Niedringhaus>, 25.04.2012

¹⁶⁶ Vgl. Schuster: S. 176f

¹⁶⁷ Schuster, 2011: S. 238

¹⁶⁸ Vgl. MDR, 2012: http://www.mdr.de/mdr1-radio-sachsen/nachtwey110_zc-b2f1a9b5_zs-d9d67f3d.html, 01.03.2012

¹⁶⁹ Vgl. Bolloch, 2005c: S. 149f

¹⁷⁰ Bolloch, 2005c: S. 150

onal öffnen, wenn ich mich dem Leiden einer vom Krieg heimgesuchten Bevölkerung aussetze.“¹⁷¹ Um andere Menschen zu bewegen, ist es notwendig selbst empfänglich zu sein. Dabei werden auch Gefühle wie Abscheu empfunden, die er jedoch zurückhält und erst später für sich bearbeitet und bewältigt. Denn: „Ich selber bin nicht wichtig. Was zählt, sind die Bilder.“¹⁷²

Seine Aufnahmen werden jedoch auch kritisiert, da er sowohl zum Mittel der Komposition greift als auch genau überlegt, welchen Blickwinkel und welche Einstellungen er trifft und dies einiger Zeit bedarf. Deshalb wird er auch von manchen als Voyeur des Schmerzes gesehen.¹⁷³

James Nachtwey stellt auch die Hauptfigur eines Filmes von Christian Frei dar, der den Fotografen bei seiner Arbeit begleitet. Der Film, namens *War Photographer* zeigt ihn einerseits während seiner fotografischen Einsätze und zeigt andererseits Interviews mit Nachtwey, sowie auch mit Redakteuren und anderen Reportern, die ihn und seine Arbeit kennen. Sehr interessant an diesem Film ist auch die Installation einer Mikrokamera über dem Auslöser von Nachtweys Kamera. Somit wird es dem Zuseher ermöglicht, die Perspektive des Fotografen einzunehmen und das zu sehen, was der Fotograf selbst bei der Aufnahme erblickt.

Nachtwey sieht den Fotografen als einen Vermittler und das Verbindungsglied zwischen der Welt und der Realität des Journalismus. Im Film wird er als eine sehr ruhige, zurückhaltende und bescheidene Person und als Einzelgänger beschrieben. Besonders die Bilder des Vietnamkrieges haben ihn stark geprägt und getroffen, deshalb liegt in ihnen auch der Hauptgrund für seine Wahl Kriegsphotograf zu werden. In der vorliegenden Arbeit wird auch der Frage nachgegangen, wie Fotografen in gewissen Situationen Aufnahmen erstellen können. Nachtwey beschreibt diese als Ausnahmesituationen, die im normalen Leben nicht denkbar sind. Er begründet seine Arbeit mit Akzeptanz und Mitwirkung der Menschen, die er fotografiert. Er sieht sich als derjenige, der ihnen eine Stimme verleihen und dies an die Außenwelt

¹⁷¹ Nachtwey im Interview, 2000: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/james-nachtwey-im-interview-ich-bin-unwichtig-meine-bilder-zaehlen/154778.html>, 01.03.12

¹⁷² Nachtwey im Interview, 2000: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/james-nachtwey-im-interview-ich-bin-unwichtig-meine-bilder-zaehlen/154778.html>, 01.03.12

transportieren kann. Nachtwey ist dabei besonders wichtig, den Menschen mit Respekt, Ruhe und Offenheit zu begegnen.¹⁷⁴

Hans-Hermann Klare, Auslandsredakteur der Zeitschrift Stern unterscheidet zwei Arten von Journalisten, die während ihrer Arbeit ums Leben kommen: Jene, die erstmals dabei sind und jene, die zu lange Zeit diesen Beruf ausführen und sich deshalb zu sicher fühlen und ihr Glück überstrapazieren. Er sieht die Gefahr, dass Nachtwey diesem zweiten Typ angehört, denn Klare vertritt die Ansicht, dass Nachtwey das Abenteuer und den Adrenalinspiegel benötigt, um sich lebendig zu fühlen. Desmond Wright, ein Kameramann der Agentur Reuters zeichnet ein Bild der Branche der Kriegsberichterstatte, welches von harten Wettbewerb und teilweise brutalem Vorgehen geprägt ist, denn viele sind nur auf der Suche nach dem schrecklichsten Foto. Er beschreibt auch eine Unruhesituation in Indonesien genauer, in der drei Menschen kaltblütig ermordet werden und ein vierter lange Zeit verfolgt und dabei von Nachtwey mit seiner Kamera begleitet wird. Der Fotograf fleht zwar die Verfolger an, den Mann nicht zu töten, jedoch erfolglos. Wright sieht Nachtwey dadurch als Ausnahme unter den Kriegsfotografen, da sich bei diesem Beispiel bereits viele seiner Kollegen früher abgewandt hätten, sowohl aus Sicherheitsgründen als auch weil sie meinen, nichts damit zu tun zu haben.¹⁷⁵

Angst ist für Nachtwey nicht wichtig, sondern der Umgang mit ihr. Er ist sich der möglichen Folgen bewusst und empfindet es als sehr wichtig, konzentriert und ruhig zu arbeiten und nicht in Panik zu verfallen. Auf die Frage wie er seine Gefühle kontrollieren kann, antwortet er, „weil ich es muss“¹⁷⁶. All seine Gefühle versucht er auf seine Fotos zu projizieren und in diese einfließen zu lassen. Nachtwey sieht es als die Pflicht aller an, hinzusehen und zu handeln. Denn wenn jeder Einzelne sehen könnte, wie sich die Folgen eines Krieges darstellen, würde ein Verständnis dafür entstehen, dass keinerlei Rechtfertigung für einen Krieg besteht. Dies sieht er als die Aufgabe des Fotografen an, stellvertretend diese Bilder den Menschen vor Augen zu

¹⁷³ Vgl. Bolloch, 2005c: S. 150

¹⁷⁴ Vgl. Frei, 2001

¹⁷⁵ Vgl. Frei, 2001

¹⁷⁶ Frei, 2001

führen und damit ein Bewusstsein zu schaffen und zum Handeln aufzurufen.¹⁷⁷ Dieses Kapitel abschließen soll folgendes Zitat von James Nachtwey:

Das Schlimmste ist, als Fotograf vom Elend anderer zu profitieren. Diese Vorstellung verfolgt mich. Ich schlage mich täglich damit herum. Denn sollten Ehrgeiz und Karriere je wichtiger sein als mein Mitgefühl, habe ich meine Seele verkauft. Ich kann meine Rolle nur rechtfertigen, indem ich Menschen in Not respektiere. Nur wenn mir das gelingt, akzeptiert der andere mich, kann ich mich selbst akzeptieren.¹⁷⁸

3.5 Realität, Authentizität und Manipulation in der Fotografie

Von Anbeginn der Fotografie existiert die Diskussion um die Authentizität und die Realität von Fotografien. In diesem Abschnitt der Arbeit wird den unterschiedlichen Ansichten zu diesem Thema nachgegangen.

Fotografien vereinen zwei konträre Eigenschaften: Einerseits ist ihnen die Objektivität zugeschrieben und andererseits werden sie immer aus einer gewissen Perspektive fotografiert. Durch die Auslösung des mechanischen Geräts, der Kamera, haben Fotografien diese zweifelsfreie Realität inne und das Bewusstsein, dass ein Fotograf während der Aufnahme anwesend war, bezeugt wiederum auch das Reale. Sontag merkt jedoch auch an, dass sobald diese Wahrheit und Realität von Fotografien bekräftigt wird, die Subjektivität des Fotografen außer Acht gelassen wird.¹⁷⁹

Ebenfalls mit dem Thema Realität in der Fotografie hat sich Lewis W. Hine beschäftigt. Er vertritt folgende Ansicht:

The photograph has an added realism of its own; it has an inherent attraction not found in other forms of illustration. For this reason the average person believes implicitly that the photograph cannot falsify. Of course, you and I know that this unbounded faith in the integrity of the photograph is often rudely shaken, for, while photographs may not lie, liars may photograph.¹⁸⁰

Ein weiterer Autor, der sich mit dem Diskurs der Realität in Fotografien auseinandersetzt ist Philippe Dubois. Er vertritt unter anderem die Ansicht, dass die Fotografie nicht lügen kann:

¹⁷⁷ Vgl. Frei, 2001

¹⁷⁸ Frei, 2001

¹⁷⁹ Vgl. Sontag, 2003: S. 33f

¹⁸⁰ Hine, 1980: S. 111

Der Wunsch zu sehen, um zu glauben, wird durch die Fotografie befriedigt. Das Foto gilt als eine Art notwendiger und zugleich ausreichender Beweis, der unzweifelhaft die Existenz dessen, was er zu sehen gibt, bezeugt.¹⁸¹

Dubois unterscheidet in Bezug auf das Thema der Realität drei Phasen: Die erste bezeichnet er als den ‚Spiegel des Wirklichen‘, eine Ansicht, die vor allem im 19. Jahrhundert vertreten ist. Diese besagt, dass das Foto nur eine Ähnlichkeit zur Realität beziehungsweise die Nachahmung dieser ist, ein Faktum, das der Technik und Mechanik des fotografischen Apparates zuzuschreiben ist. Die zweite, vorwiegend im 20. Jahrhundert vertretene Phase, beschreibt die ‚Transformation des Wirklichen‘ und ist als konträre Reaktion zur ersten Phase zu sehen. Die Fotografie ist hier nur ein Mittel zur Betrachtung und Auslegung der Realität und kein Spiegel dessen. Die dritte Phase schildert die ‚Spur eines Wirklichen‘, womit Dubois anmerkt, dass die gänzliche Verneinung der Wirklichkeit in fotografischen Bildern in der Weise, wie sie die zweite Phase ausdrückt, nicht angebracht ist. Die Kamera hält zwar etwas Reales fest, jedoch gibt es auch zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten des Abgebildeten, die von den unterschiedlichen Sichtweisen der Interpretierenden geprägt sind. Ziel ist es, weitere Untersuchungen durchzuführen, um den Realitätsdiskurs auf eine neue Ebene zu bringen.¹⁸² Das Foto dient nach Dubois auch als Beweis: „Es beweist die Existenz (aber nicht den Sinn) einer Realität.“¹⁸³ Die Bedeutung des Bildes ist demnach nicht ersichtlich, außer man war an der Bildentstehung beteiligt.¹⁸⁴

Gisèle Freund sieht im Gegensatz dazu die Realität und Objektivität von Fotografien als scheinbar an:

Die angeblich unbestechliche Linse erlaubt alle möglichen Deformierungen der Wirklichkeit, weil der Inhalt eines Photos jedes Mal von der Art und Weise abhängt, wie der Photograph die Geschehnisse aufgenommen hat und er von den Forderungen seiner Auftraggeber abhängig ist. Die Bedeutung der Photographie besteht also nicht nur allein in der Tatsache, daß sie eine Schöpfung sein kann, sondern darin, daß sie eines der wirksamsten Mittel zur Formung unserer Vorstellung und zur Beeinflussung unseres Verhaltens darstellt.¹⁸⁵

¹⁸¹ Dubois, 1998: S. 29

¹⁸² Vgl. Dubois, 1998: S. 29ff

¹⁸³ Dubois, 1998: S. 55

¹⁸⁴ Vgl. Dubois: S. 56

¹⁸⁵ Freund, 1979: S. 6f

Tom Hunter, ein weiterer Fotograf, der sich mit der Authentizität von Fotografien auseinandersetzt, wird teilweise für seine inszenierten Fotos kritisiert. Darauf angesprochen meint er in einem Interview mit Jean Wainwright:

I find the whole argument about what is real and what is not very strange. Even the fact that we're still discussing it. Those sorts of arguments were over a long time ago. [...] but all photography is staged, because the moment that you raise your camera to your eye you stage something.¹⁸⁶

Nach Thorsten Scheer, lässt sich die mediale Gesellschaft auf diese Weise charakterisieren: Einerseits nehmen die Menschen die Welt nur noch medial wahr und die Medienwelt ist zur zweiten Natur der Menschheit geworden und andererseits führt jede Abweichung der Ansicht der Welt zu einer veränderten Ansicht über die Realität. „Die Kenntnisse, die das mediale Zeitalter vermittelt, die Manipulierbarkeit und Veränderbarkeit führen zu einem Realitätsschwund.“¹⁸⁷

Diese Ansicht von Scheer wird von Rudolf Stumberger kritisch gesehen. Laut Stumberger sind diese Aussagen deutlich übertrieben, denn die Menschen seien sehr wohl in der Lage zwischen der eigenen Realität und der Medienrealität zu differenzieren. Er räumt zwar ein, dass die Massenmedien in der heutigen Zeit sehr präsent sind, und dass eine Prägung und Beeinflussung der Menschen durch die Medien nicht zu leugnen ist. Es ist jedoch seiner Meinung nach überzogen, zu sagen, dass alles nur noch medial wahrgenommen wird.¹⁸⁸

Dass wir unsere Umwelt aber »vorwiegend medial« wahrnehmen und statt der Orientierung an der Realität die Orientierung an Medieninhalte trete, dies ist ein kolportierter Gemeinplatz des postmodernen Diskurses, der freilich mit der Realität und mit empirischen sozialwissenschaftlichen Erkenntnissen wenig zu tun hat.¹⁸⁹

Stumberger ist des Weiteren der Ansicht, dass die Vorstellung von Fotografien als reinem Realitätsabbild nicht mehr haltbar ist, da

[j]ede Auswahl eines Blickes auf die Wirklichkeit [...] ja selbst schon eine Interpretation dieser Wirklichkeit [ist]. [...] Ebenso stellen die technischen Aufnahmebedingungen wie Wahl der Blende, der Verschlusszeit, des Formats oder des Filmmaterials genauso wie die Arbeit in der Dunkelkammer oder die Nachbearbeitung am Computer eine Interpretation dar.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Hunter, 2003: S. 29f

¹⁸⁷ Scheer, 1992: S. 130

¹⁸⁸ Vgl. Stumberger, 2010: S. 171

¹⁸⁹ Stumberger, 2010: S. 171

¹⁹⁰ Stumberger, 2010: S. 175

Er schlägt deshalb vor, eine Grenze zu bilden. Die Manipulationsmöglichkeiten sollten der Fotografie als grundlegend inhärent angesehen werden, das heißt die dokumentarische Fotografie kann trotzdem als objektiv betrachtet werden und erst ab der Grenze, wo der Fotograf wirklich ins Geschehen eingreift, beginnt die inszenierte Fotografie.¹⁹¹

Ein weiterer Autor, der sich mit diesem Thema beschäftigt, ist A. D. Coleman. Für ihn existieren mehrere Arten der Fotografie, darunter auch die dokumentarische und die inszenierte Fotografie, zwischen denen nur Kleinigkeiten in Bezug auf die Realität zu unterscheiden sind.¹⁹²

John Berger hebt das menschliche und subjektive beim Fotografieren hervor:

Photographs bear witness to a human choice being exercised in a given situation. A photograph is a result of the photographer's decision that it is worth recording that this particular event or this particular object has been seen. If everything that existed were continually being photographed, every photograph would become meaningless. [...] At its simplest, the message, decoded, means: *I have decided that seeing this is worth recording.*¹⁹³

John Tagg schreibt in einem Beitrag über Berenice Abbotts Ansicht zum Thema Realismus: „Undoubtedly, she believed realism – or ‚documentary value‘ – to be inherent in the photographic process itself and present in every ‚good photograph‘ whose image had not been falsified by exaggerated technical manipulation.“¹⁹⁴

Hubertus von Amelunxen beschäftigt sich ebenfalls mit diesem Thema und hier vor allem mit der digitalen Fotografie und stellt fest, dass die frühere Ansicht, dass sich das Abgebildete auch wirklich vor der Kamera befand, durch die digitale Technologie als veraltet gelten muss und nicht mehr in der Form gegeben ist. Jedoch wirft er auch ein, dass die Manipulation nichts Neues darstellt; früher wurden Fotos durch Retuscharbeiten und Negativ-Montagen verfälscht.¹⁹⁵

¹⁹¹ Vgl. Stumberger, 2010: S. 175

¹⁹² Vgl. Coleman, 1976: S. 240ff

¹⁹³ Berger, 1980: S. 292

¹⁹⁴ Tagg, 1982: S. 111

¹⁹⁵ Vgl. Amelunxen, 2002: S. 69f

Wie Abigail Solomon-Godeau ausführt, können Fotografien generell selten objektiv sein: „Mögen Fotografen ihre Bilder auch im Hinblick auf eine bestimmte Bedeutung komponieren und organisieren, so ist doch schon der Ausgangspunkt eines Fotos kaum jemals neutral oder bedeutungslos.“¹⁹⁶

Um darzustellen, welche Gerüchte in Bezug auf die Realität um ein Foto kursieren können, wurde die Aufnahme von Robert Capa *Death of a Republican Soldier*¹⁹⁷ oder auch *Falling Soldier* oder *Spanish Loyalist*¹⁹⁸ genannt, die im Jahr 1936 im Spanischen Bürgerkrieg entstand, ausgewählt.



Abb. 01 – Falling Soldier¹⁹⁹

Robert Capas richtiger Name lautet Endre Ernő Friedmann, er wurde 1913 in Budapest geboren, erst ab seiner Zeit in Paris benutzt er den Künstlernamen.²⁰⁰ Er starb im Jahr 1954 durch die Explosion einer Tretmine in Nordvietnam.²⁰¹ Das hier gezeigte Foto wurde zunächst von der Zeitschrift *Vu* veröffentlicht, später in *Paris-Soir*, *Life* und *Regards* publiziert und stellt allgemein das wohl bekannteste Symbolbild des

¹⁹⁶ Solomon-Godeau, 2003: S. 69

¹⁹⁷ Brothers, 1997

¹⁹⁸ Koetzle, 2005: S. 180

¹⁹⁹ © Robert Capa / Magnum Photos, http://www.nytimes.com/imagepages/2009/08/17/arts/18CAPA_hp_ready.html, 26.03.2012

²⁰⁰ Vgl. Koetzle, 2005: S. 182f

²⁰¹ Vgl. Steinbeck, 1965: S. 8

Spanischen Bürgerkrieges dar. Es löst bis heute andauernde Diskussionen über seinen Wahrheitsgehalt und seine Authentizität aus. Dies liegt sowohl in der Ambivalenz des Fotos als auch in den Zweifeln, die es über das Abgebildete und das was abgebildet zu sein scheint hervorruft, begründet.²⁰²

Dieses Bild von Robert Capa ist eines der umstrittensten Fotos. Seit Jahrzehnten kursieren Theorien darüber, ob das Foto eine wahre Begebenheit zeigt oder gestellt ist. Hierzu gibt es mehrere Ansichten. Es besteht die Möglichkeit, dass der Soldat wirklich nur beim Hinunterlaufen des Hügels stürzt, also nicht von einer Kugel getroffen wurde.²⁰³ Eine weitere Ansicht besagt, dass diese Situation gestellt und die Soldaten dazu abkommandiert wurden, für den Fotografen in einer Pause zu posieren und ein Gefechtsmanöver nachzustellen.²⁰⁴ Eine weitere Theorie besagt, dass die Soldaten für Capa posierten und Gefechtsszenen nachstellten, jedoch deshalb die Aufmerksamkeit der Gegner geweckt und einer von den Soldaten dabei wirklich erschossen wurde.²⁰⁵

Capa selbst äußert sich in Bezug auf dieses Foto in einem Interview mit dem *New York World-Telegram* im Jahr 1937 folgendermaßen: „In Spanien braucht man keine Tricks, um Bilder aufzunehmen. Man braucht seine Kamera nicht zu positionieren. Die Bilder sind da, und man nimmt sie einfach auf. Die Wahrheit ist das beste Bild, die beste Propaganda.“²⁰⁶ Capa vertrat auch immer folgende Meinung: „Wenn deine Fotos nicht gut genug sind, dann warst du nicht nah genug dran.“²⁰⁷

Die Theorien und Spekulationen um dieses Foto werden wahrscheinlich nie enden und es erweist sich als schwierig, die Wahrheit über dieses Foto letztendlich herauszufinden. Jedoch unbestritten bleibt, dass

[g]anz unabhängig von der Authentizitätsfrage [...] Capas *Fallender Soldat* schnell und dauerhaft zu einem Schlüsselbild des Spanischen Bürgerkriegs avanciert [ist]. Heute hat sich das

²⁰² Vgl. Brothers, 1997: S. 179

²⁰³ Vgl. Kershaw, 2004: S. 57

²⁰⁴ Vgl. Kershaw, 2004: S. 62f

²⁰⁵ Vgl. Posener, 2008

²⁰⁶ Zit. nach Kershaw, 2004: S. 57

²⁰⁷ Zit. nach Kershaw, 2004: S. 215

Motiv längst als universal gültiges Symbol für die Schrecken des Krieges (keineswegs nur bezogen auf das Spanien der 1930er-Jahre) etabliert.²⁰⁸

Brothers betont bei dem Thema Wahrheitsgehalt und Authentizität auch den kulturspezifischen Aspekt, der dabei beachtet werden muss: "Like all photographs, the truth it reveals is not inherent within it but lies beyond it in the culture of which it is a part."²⁰⁹

Capas Einstellung gegenüber dem Krieg und dessen Berichterstattung war jene, dass der Krieg nicht fotografierbar sei, da er überwiegend Emotion darstellt. Dessen ungeachtet erreicht er jedoch die Darstellung des Ausdrucks dieser Emotion in seinen Fotos. „Robert Capa fand im Krieg die Wahrheit. Er haßte ihn, aber er begriff ihn auch, und er war ständig ganz vorn in der Kampflinie.“²¹⁰

An seinem Bildbeispiel ist erkennbar, welche Diskussionen ein Foto auslösen kann. Die Frage nach der Authentizität und dem Wahrheitsgehalt von Bildern existiert seit es die Fotografie gibt. Manipulationsmöglichkeiten sind seit den frühen Anfängen bereits existent.

Das Thema der Manipulation ist derart umfangreich, dass hier nur kurz darauf eingegangen werden kann. Durch die Digitalisierung der Fotografie sind die Möglichkeiten der Manipulation vereinfacht und vervielfacht worden, dies heißt jedoch nicht, dass die analoge Fotografie frei von jeglicher Manipulation war.

Bereits im Jahr 1855 werden Retuscheverfahren auf der Pariser Weltausstellung präsentiert, dies führt einerseits zu einem Popularitätszuwachs der Fotografie, da Personen schöner und attraktiver dargestellt werden konnten, andererseits jedoch verfälscht ein manipuliertes Foto auch die Wirklichkeit.²¹¹ Sontag sieht eine Fotografie stets als

ein Bild, das jemand gewählt hat; Fotografieren heißt Ausschließen. [...] Fotos konnten den Betrachter schon immer täuschen. Ein Gemälde oder eine Zeichnung gilt als Fälschung, wenn

²⁰⁸ Drechsel, 2009

²⁰⁹ Brothers, 1997: S. 185

²¹⁰ Steinbeck, 1965: S. 8

²¹¹ Vgl. Sontag, 2006: S. 85

sich herausstellt, daß sie nicht von dem Künstler stammt, dem sie zugeschrieben wurde. Ein Foto – oder ein gefilmtes Dokument im Fernsehen oder im Internet – gilt als Fälschung, wenn sich herausstellt, daß es den Betrachter in bezug auf das, was es angeblich darstellt, täuscht.²¹²

Manipuliert wird entweder aus ästhetischen, politischen oder sozialen Gründen heraus.²¹³ Doch trotz der heutzutage mittlerweile nahezu unzähligen Manipulationsmöglichkeiten von Bildern, ist die Inszenierung von Reportage- oder Kriegs fotografien laut Sontag nicht mehr wirklich gegeben.²¹⁴

Zusammenfassend ist anzumerken, dass nicht die Kamera allein die Fotos aufnimmt, sondern der Fotograf dahinter. Steiger verweist darauf, dass keine objektiven Fotografien möglich sind, sondern nur mehrere Arten von mehr oder weniger subjektiven Aufnahmen, die von dem Fotografen einerseits und dem Betrachter andererseits beeinflusst werden. Wichtig ist dabei auch, dass die kulturellen Unterschiede beachtet werden, da die visuelle Wahrnehmung kulturell beeinflusst und erlernt ist.²¹⁵ Dies ist vor allem auch für das folgende große vierte Kapitel *Fotografie in der Kultur- und Sozialanthropologie* besonders wichtig und wird dort noch eingehender behandelt.

4 Fotografie in der Kultur- und Sozialanthropologie

We see what we want to see, as we want to perceive it. Learning to see with visual accuracy, to see culture in all its complex detail, is therefore a challenge to the fieldworker whose training is literary rather than visual.²¹⁶

Der vierte Teil dieser Arbeit widmet sich der Verwendung visueller Methoden und Medien in der ethnographischen Forschung, die heutzutage kaum mehr wegzudenken ist. Es stellt sich die Frage, ob der Einsatz visueller Methoden eine Bereicherung sein und genauere Einblicke in menschliche Beziehungen bringen kann. Dies soll in diesem Abschnitt bearbeitet werden.

²¹² Sontag, 2003: S. 56

²¹³ Vgl. Banks, 2001: S. 64

²¹⁴ Vgl. Sontag, 2003: S. 69

²¹⁵ Vgl. Steiger, 1982: S. 84ff

²¹⁶ Collier; Collier, 2004: S. 5

4.1 Grundlegende Theorien der Kultur- und Sozialanthropologie

Einleitend zu diesem vierten Kapitel, werden hier nun die wichtigsten Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts und deren Vertreter dargestellt. Wichtig zu beachten ist jedoch, dass nur kurz darauf eingegangen wird, um die Kultur- und Sozialanthropologen, die im Folgenden im Bereich der Visuellen Anthropologie erwähnt und näher besprochen werden, hier ihren Theorien zuzuordnen und einen kurzen Einblick gewinnen zu können.

Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts ist der Evolutionismus in der Kultur- und Sozialanthropologie vorherrschend. Diese Richtung sieht die Entwicklung der Menschheit weltweit als eine in gleicher Art und Weise stattfindende, jedoch von unterschiedlicher Geschwindigkeit. Es existieren demnach laut den Evolutionisten Gruppen, die nicht so weit entwickelt sind wie andere; diese benennen sie als ‚Naturvölker‘. Als wichtige Vertreter dieser Richtung gelten Lewis Henry Morgan (1818-1881), der auch als Vorläufer der ethnographischen Feldforschung gilt, Edward B. Tylor (1832-1917) und James George Frazer (1854-1941).²¹⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg erfährt der Evolutionismus einen erneuten Aufschwung, der in der Entstehung des Neoevolutionismus mündet, dessen Begründer Leslie A. White (1900-1975) und Julian H. Steward (1902-1972) sind.²¹⁸

Dem Evolutionismus gegenüber steht der Diffusionismus, deren Begründer Friedrich Ratzel (1844-1904) und Robert Fritz Graebner (1877-1934) sind. Ratzel vertritt die Meinung, dass das Vorkommen gleicher Kulturelemente an unterschiedlichen Orten, sich durch die Wanderung dieser Elemente oder von ganzen Kulturen erklären lässt.²¹⁹ Fritz Graebner entwickelt daraus die kulturhistorische Ethnologie. „Diese wurde als historische Disziplin verstanden, die kulturelle Beziehungen aufgrund von ‚Beziehungskriterien‘ erforschen würde.“²²⁰ Leo Frobenius (1873-1938) sieht in dem Auftreten von Kulturerscheinungen, vor allem geballt an nahe beieinander liegenden Orten einen sowohl historischen als auch funktionalen Zusammenhang. Diese Ge-

²¹⁷ Vgl. Ganzer, 1990: S. 88ff

²¹⁸ Vgl. Kohl, 2000: S. 157

²¹⁹ Vgl. Straube, 1990: S. 156

²²⁰ Gingrich, 1999: S. 150

biote werden als sogenannte Kulturkreise zusammengeschlossen. Das Wort Kulturkreis wird bereits bei Ratzel und Bastian erwähnt, jedoch erst von Frobenius als Fachbegriff verwendet.²²¹ „Der methodische Kern der Kulturkreislehre war der Kulturvergleich verbunden mit der Selektion und Bündelung verbreitungsgleicher Kulturerscheinungen“²²². Weitere Vertreter und eigentliche Begründer der Kulturkreislehre sind Fritz Graebner und Bernhard Ankermann (1859-1943). Eine abgespaltene Richtung der Kulturkreislehre stellt die Wiener kulturhistorische Schule dar, deren Vertreter Pater Wilhelm Schmidt (1868-1954) und sein Schüler Pater Wilhelm Koppers (1886-1961) sind.²²³ Als Errungenschaft dieser kulturhistorischen Ethnologie gilt vor allem die Widerlegung der damals angenommenen Geschichtslosigkeit von schriftlosen Kulturen.²²⁴

Das grundsätzliche Problem sowohl des Diffusionismus als auch des Evolutionismus besteht darin, dass ihre Vertreter sogenannte *armchair anthropologists* waren, das heißt nie selbst Forschungen in der jeweiligen Region oder Kultur betrieben, sondern das Material anderer auswerteten.²²⁵

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts lösen den anthropologischen Evolutionismus zwei Richtungen ab, einerseits der Kulturrelativismus in Nordamerika und der struktural-funktionale Ansatz in Europa.²²⁶ Der amerikanische Kulturrelativismus, begründet von Franz Boas (1858-1942), sieht „[j]ede Kultur [als] in erster Linie aus ihren eigenen kulturellen Konzepten heraus beschreibbar und verständlich.“²²⁷ Wichtige Schülerinnen von Boas sind Ruth Benedict (1887-1948) und Margaret Mead (1901-1978), wobei auf letztere im Bereich der Visuellen Anthropologie noch ausführlicher eingegangen wird. Innerhalb dieser Richtung wird zwischen hartem und weichem Kulturrelativismus unterschieden, wobei ersterer Unterschiede einer Kultur generalisiert und der zweite diese Differenzen akzeptiert und nicht verallgemeinert.

²²¹ Vgl. Straube, 1990: S. 156

²²² Straube, 1990: S. 156f

²²³ Vgl. Kiepe, 2005: S. 49

²²⁴ Vgl. Kohl, 2000: S. 138

²²⁵ Vgl. Kiepe, 2005: S. 50

²²⁶ Vgl. Gingrich, 1999: S. 178

²²⁷ Gingrich, 1999: S. 179

Dieser weiche Kulturrelativismus ist trotz sinkendem Einfluss seit den 1960er Jahren bis heute in der nordamerikanischen Kultur- und Sozialanthropologie verankert.²²⁸

Emile Durkheim ist sowohl Mitbegründer der Soziologie als auch der Kultur- und Sozialanthropologie und prägte nicht nur den britischen Funktionalismus, sondern auch den französischen Strukturalismus. Die wichtigsten Vertreter und Begründer des Funktionalismus, der vor allem in den 1920er bis 1960er Jahren stark vertreten ist, sind Bronislaw Malinowski (1884-1942) und Alfred R. Radcliffe-Brown (1881-1955).²²⁹ Er bildet außerdem die Basis für die britische Social Anthropology.²³⁰ Der Funktionalismus sieht Gesellschaften und deren Angehörige als miteinander in Beziehung stehend und voneinander abhängig, da jeder Einzelne für die Bewahrung und Funktion des Ganzen eine wichtige Rolle darstellt.²³¹ Es wird an dieser Stelle nur auf einen Vertreter und Begründer des Funktionalismus, nämlich Bronislaw Malinowski, genauer eingegangen, da er für die ethnographische Fotografie und somit auch für die vorliegende Arbeit eine wichtige Figur darstellt.

Malinowski stellt sich vor allem gegen die sogenannte *armchair anthropology*, zu denen unter anderem die bereits erwähnten Evolutionisten Edward B. Tylor und James Frazer zählen. Malinowski tritt stark für längere Aufenthalte im Feld, sowie die Erlernung der Sprache als auch für die teilnehmende Beobachtung ein.²³² Besonders wichtig für ihn ist, Kulturen stets in ihrer Gesamtheit zu betrachten, da die Untersuchung nur eines Teils der Kultur zu Verzerrungen der kulturellen Realität führen kann.²³³ Unter Kultur versteht er ein Mittel zum Zweck, einen Apparat, der den Menschen bei Problemen, die sich ihm stellen unterstützt.²³⁴ Funktion definiert er „als Befriedigung eines Bedürfnisses durch eine Handlung, bei der Menschen zusammenwirken, Artefakte benutzen und Güter verbrauchen.“²³⁵ Der Funktionalismus sieht in jedem einzelnen Element einer Kultur eine Funktion enthalten. Durch die

²²⁸ Vgl. Gingrich, 1999: S. 182

²²⁹ Vgl. Gingrich, 1999: S. 182

²³⁰ Vgl. Kohl, 2000: S. 138

²³¹ Vgl. Kiepe, 2004: S. 2f

²³² Vgl. Kiepe, 2005: S. 8f

²³³ Vgl. Kiepe, 2005: S. 12

²³⁴ Vgl. Malinowski, 2005: S. 75

²³⁵ Malinowski, 2005: S. 77

Untersuchung dieser einzelnen Teile kann die Funktionsbedeutung in der gesamten Gesellschaft aufgezeigt werden.²³⁶

Der anthropologische Strukturalismus, deren Begründer Claude Lévi-Strauss (1908-2009) ist, handelt davon,

dass sämtlichen gesellschaftlichen und kulturellen Hervorbringungen ähnliche Strukturprinzipien zugrunde liegen. [...] Dementsprechend ist es die Intention der strukturalen Analyse, mittels Dekomposition und Reduktion des ethnographischen Materials zu den kleinsten unveränderlichen Einheiten vorzudringen.²³⁷

Einige der damaligen Ansichten von Lévi-Strauss sind heute überholt, wie Gingrich ausführte: „Dazu zählt insbesondere die These, nach der sich die universellen Formen des menschlichen Denkens [...] stets in binären Gegensatzpaaren bewegen, die dabei den Grundgegensatz von ‚Kultur‘ zu ‚Natur‘ zur Grundlage hätten.“²³⁸ Jedoch bleibt bei wichtigen Elementen deren Bedeutung bestehen und diese werden im Post-Strukturalismus reformiert.²³⁹

Die Symbolische Anthropologie oder auch Interpretive Anthropology genannt, wurde von Clifford James Geertz (1926-2006) und Victor Turner (1920-1983) entwickelt und beschäftigt sich eher mit dem Verstehen als dem Erklären von fremden Kulturen.²⁴⁰

Hierbei handelt es sich um eine hermeneutische Vorgehensweise, deren Bestreben es ist, zu untersuchen, welche Rolle Symbole sozialer Kommunikationsprozesse als Verkörperung der Weltanschauung und des Ethos einzelner Kulturen spielen.²⁴¹

4.2 Visuelle Anthropologie

Eine Definition der Visuellen Anthropologie stammt von Marcus Banks und Howard Morphy: „Visual anthropology is the exploration of the visual in the process of cultural

²³⁶ Vgl. Kiepe, 2005: S. 52

²³⁷ Kiepe, 2005: S. 55

²³⁸ Gingrich, 1999: S. 188

²³⁹ Vgl. Gingrich, 1999: S. 189f

²⁴⁰ Vgl. Kiepe, 2005: S. 57

²⁴¹ Kiepe, 2005: S. 57

and social reproduction.”²⁴² Im folgenden Kapitel wird nun ein kurzer Abriss der Entstehungsgeschichte gegeben.

4.2.1 Entstehung und Entwicklung

4.2.1.1 Die frühen Anfänge 1860-1880

Die Erfindung der Fotografie lässt sich zeitgleich mit der Entstehung der wissenschaftlichen Disziplin der Völkerkunde einordnen.²⁴³ Der Beginn der Verbindung dieser beiden Disziplinen und somit der Verwendung von Fotografien in der Kultur- und Sozialanthropologie ist zeitlich mit dem Entstehen der Reisefotografie Mitte des 19. Jahrhunderts gleichzusetzen. Die damaligen sogenannten Schreibtischethnologen, die noch nicht selbst zu Forschungszwecken reisen, ziehen die von Reisenden entstandenen Fotografien für ihre Theorien heran. Michael Wiener gliedert die Anfänge der ethnographischen Fotografie in zwei Phasen: Die erste Phase, die bis zum Jahr 1860 datiert werden kann, ist geprägt vom Sensationellen und generell der ersten Dokumentation der Fremde. Die zweite Phase ist bis 1880 einzuordnen und enthält jene Fotografien, die – wie oben erwähnt – von Reisenden erstellt und später von Ethnologen verwendet werden. Zu dieser Zeit nimmt die Zahl der anthropologischen und ethnographischen Aufnahmen zu, was sowohl auf die Erfindung der Autotypie 1882, als auch auf die Verbesserung der technischen Möglichkeiten, sowie auf den steigenden Bedarf an authentischen Bildern zurückzuführen ist.²⁴⁴

Ende des 19. Jahrhunderts steigt die Reisetätigkeit, womit sich auch die Fotografie weiter verbreitet. Diese Verbindung von Tourismus und Fotografie beeinflusst sowohl die Wahrnehmung und Betrachtung der eigenen Kultur als auch der fremden.²⁴⁵

Eine Definition des Bereichs der ethnographischen Fotografie liefert Bertram Turner: Für ihn gehören diejenigen Fotografien dazu, „die Aufschluß geben über den Menschen im Zusammenhang mit seiner Umwelt und im Rahmen der visuell wahrnehm-

²⁴² Banks; Morphy, 1997: S. 17

²⁴³ Vgl. Kiepe, 2005: S. 121

²⁴⁴ Vgl. Wiener, 1990: S. 10f

²⁴⁵ Vgl. Prussat, 1999: S. 232

baren Äußerungen seiner Kultur, die in ihrer Gesamtheit Gegenstand der Ethnologie ist.“²⁴⁶

Die Fotografie bietet die Möglichkeit, Rituale, Kleidung, Ernährung, Feste, etc. von Kulturen, die später nicht mehr existieren, zu dokumentieren und für die Nachwelt festzuhalten. Thomas Theye sieht im Forschungsbereich der Ethnographie vor allem zwei Richtungen: Einerseits die Nutzung der ethnographischen Fotografien zur Erklärung geschichtlicher Ereignisse und Abläufe verschiedener Kulturen und andererseits die Ansicht, dass diese Fotografien einen sichtbaren Spiegel westlicher Stereotype darstellen. Auch deshalb ist es wichtig, bei der Verwendung der Fotografie zu Forschungszwecken, diese Bilder kritisch zu betrachten, sie immer im Zusammenhang mit weiteren schriftlichen Dokumentationen und Informationen zu sehen und ebenfalls im Kontext der gesamten dazugehörigen Bilderserie.²⁴⁷ Theye unterscheidet des Weiteren zwischen anthropologischer und ethnographischer Fotografie im 19. Jahrhundert. Er beruft sich dabei auf den Anthropologen Gustav Theodor Fritsch (1838-1927), der bereits 1875 zwischen physiognomischen Aufnahmen, solche die rein körperliche Aspekte betreffen und den ethnographischen Aufnahmen, die auch die Lebensart, Kleidung und Tätigkeiten der Menschen miteinschließt, unterscheidet.²⁴⁸

Wiener wirft jedoch auch die Kritik ein, dass die Beziehung zwischen Ethnologen und Fotografierten zu wenig berücksichtigt wird. Wie auch Theye plädiert er dafür, die Fotografie in Verbindung mit der Kultur- und Sozialanthropologie immer im größeren Kontext zu sehen und die subjektive Art und Weise der Aufnahme des Fotografen nicht außer Acht zu lassen. Zur damaligen Zeit wird ein Bild des außereuropäischen Menschen erschaffen, welches Wiener wie folgt charakterisiert:

Dieses wissenschaftlich distanziert und auf der anderen Seite exotisch idealisiert vermittelte, in jedem Fall aber den wahren Gegebenheiten kaum gerecht werdende Bild des *unzivilisierten wilden Naturmenschen* hat auch in der folgenden Zeit die Einstellung zu den Naturvölkern bis hin zu den heutigen Bewohnern der Dritten Welt tiefgreifend geprägt und vorgefaßte Meinungen bestätigt.²⁴⁹

²⁴⁶ Turner, 1990: S. 452

²⁴⁷ Vgl. Theye, 1990a: S. 376f

²⁴⁸ Vgl. Fritsch, 1875: S. 606; Vgl. Theye, 1990b: S. 386

²⁴⁹ Wiener, 1990: S. 12

Die Fotografie schafft demnach laut Wiener mehr Stereotypen und Vorurteile, als dass sie diesen entgegenwirkt. Seiner Ansicht nach, liegt das Problem darin, dass generell vor der Wahrnehmung schon eine Definition steht, die von der eigenen Kultur geprägt und von Stereotypen bestimmt ist.²⁵⁰

Auch Bertram Turner betont, dass „eher Rückschlüsse auf Klischees, Vorurteile, Haltungen und Einstellungen der Europäer“ zugelassen werden, „als ethnographische Aussagen über die Region selbst.“²⁵¹

Juliane Kiepe sieht die frühen ethnologischen Aufnahmen ebenfalls skeptisch:

Es geht zum einen um das physiognomisch Messbare und vermeintlich objektiv Bewertbare, und zum anderen um Befriedigung von Schaulust und Neugier. Beide Aspekte sind durchsetzt von eurozentrischer und nicht zuletzt kolonialer Überheblichkeit. Es ist weniger das Bestreben mittels der Photographie den/das Fremde vertraut und andere Kulturen verstehbar zu machen, als ‚den Feind‘ erkennbar machen zu wollen.²⁵²

Mit dem Aufkommen der Trockenplatte und den immer handlicheren Fotoapparaten, fotografieren die Ethnologen vermehrt selbst auf ihren Forschungsreisen.²⁵³ Innerhalb der zwei oben genannten Kategorien von Gustav Fritsch lassen sich weitere Bildarten aufzeigen. Unter die anthropologischen Aufnahmen sind jene der anthropometrischen Fotografien – meist mit einem Maßstab abgebildet –, Typenaufnahmen und die anatomischen Aufnahmen von Missbildungen zu zählen. Zu den ethnographischen Bildern zählen jene Fotografien, welche die Menschen im Umgang mit ihrer Umwelt zeigen. Es handelt sich hierbei um Aufnahmen, die den Habitus der Menschen, deren Bräuche, die verwendeten Gerätschaften abbilden, sowie auch um Landschafts- und Architekturbilder.²⁵⁴ Das Hauptaugenmerk in der Forschung der 1830er Jahre bis in die 1920er Jahre hinein, liegt bei den physischen Aufnahmen zu Vermessungszwecken und ähnlichem. Die soziale und kulturelle Umwelt der Menschen wird zu dieser Zeit eher außer Acht gelassen und übergangen.²⁵⁵

²⁵⁰ Vgl. Wiener, 1990: S. 13

²⁵¹ Turner, 1990: S. 453

²⁵² Kiepe, 2005: S. 124

²⁵³ Vgl. Theye, 1990b: S. 390

²⁵⁴ Vgl. Theye, 1990b: S. 399

²⁵⁵ Vgl. Wiener, 1990: 115f

4.2.1.2 Die weitere Entwicklung 1880-1940

Nach der Jahrhundertwende ändert sich die Wertigkeit von Fotografien dieser Art und verlagert sich zu rein ethnographischen Aufnahmen. Nun steht die materielle Kultur im Vordergrund und die Menschen werden meist nur noch als nebensächliches Motiv betrachtet, welches einen Vergleich zur Größe oder zur Verwendung der Gegenstände herstellt. Die Fotografie birgt hier den großen Vorteil, dass im Gegensatz zu der Zeit wo Zeichnungen angefertigt oder die Sammlungsgegenstände verpackt und versendet werden mussten, nun mehrere Objekte sozusagen vereinfacht mitgenommen werden können und später aufgrund des Fotos analysierbar sind.²⁵⁶ Ab dem Jahr 1880 bis zum Ersten Weltkrieg lassen sich einige Veränderungen, sowohl in der Kultur- und Sozialanthropologie selbst als auch in der Fotografie feststellen. Einerseits verlängert sich die Dauer der Feldforschungsaufenthalte der fotografierenden Ethnologen, andererseits schreitet die fotografische Entwicklung weiter voran, Kleinbildkameras werden eingesetzt und immer kürzere Belichtungszeiten erreicht. Außerdem finden eine Erweiterung der Gestaltungsmöglichkeiten, vor allem durch den aufkommenden Bildjournalismus und ein Wandel der Theorien und Methoden in der Ethnologie selbst statt.²⁵⁷

Besonders die teilnehmende Beobachtung eröffnet dem fotografierenden Forscher neue Möglichkeiten: Das Verhältnis zwischen Feldforscher und Fotografierten verbesserte sich zunehmend und der längere Aufenthalt ermöglicht es, bei gewissen Ritualen und Festen persönlich anwesend zu sein und diese nicht nachstellen zu müssen. Dies schlägt sich auch auf die Qualität der Fotografien nieder.²⁵⁸ Mit zunehmendem Maße verliert die Fotografie aber im Hinblick auf ihre Verwendung zu Forschungszwecken an Bedeutung, da ihr einige Mängel zugeschrieben werden:

Die thematischen Schwerpunkte der britischen, französischen und nordamerikanischen Ethnologie in der Zeit um den ersten Weltkrieg, wie etwa die *politische* und *soziale Organisation*, *Verwandtschaft*, *Wirtschaftsweisen*, *Landrechte*, *Handel* etc. oder die *Zusammenhänge zwischen Kultur und Persönlichkeit* unter *psychologischen* Fragestellungen, konnten einzelne Photos kaum vermitteln.²⁵⁹

²⁵⁶ Vgl. Wiener, 1990: S. 150ff

²⁵⁷ Vgl. Steiger; Taureg, 1985: S. 127f

²⁵⁸ Vgl. Wiener, 1990: S. 163f

²⁵⁹ Wiener, 1990: S. 166f

Aufnahmen wurden eher nur noch für das Notiz- oder Tagebuch des Kultur- und Sozialanthropologen und nur selten als Abbildungen in der Literatur verwendet.²⁶⁰

Wichtige Personen in der frühen ethnographischen Fotografie sind Edward Horace Man (1846-1929), der auf den Andaman- und Nicobarinseln in den 1870er und 1880er Jahren zu fotografieren beginnt. Sir Everard im Thurn (1852-1932), der in den 1880er Jahren in Guayana erstmals eine Kamera betätigt, Henry B.T. Somerville (1863-1932) nimmt die Einwohner der Salomonen in den Jahren 1893 und 1894 auf, von Charles Hose (1863-1929) sind die Fotografien in Sarawak um 1890 bekannt. W.L. Hildburgh (1876-1955) bereiste mit der Kamera den Mittleren und Fernen Osten, Emil Torday (1875-1931) fotografierte unter anderem in Zaire, der Ethnolog Melville William Hilton-Simpson (1881-1936) nutzte ebenfalls die Fotografie auf seinen Forschungsreisen Anfang des 20. Jahrhunderts sowie Charles Gabriel Seligman (1873-1940)²⁶¹, der gleich im folgenden näher behandelt wird.

Eine der ersten wissenschaftlichen anthropologischen Nutzung von visuellen Medien, wie Fotografie und Film lässt sich 1898 bei der britischen Expedition zu den Torres Straits Islands unter der Leitung von Alfred Cort Haddon (1855-1940) verzeichnen.²⁶² Auch der oben erwähnte Ethnologe Charles Gabriel Seligman ist Teilnehmer dieser Expedition. Er konzentriert sich auch bei seinen späteren Forschungen, als einer der wenigen nicht nur auf einen speziellen Bereich der Forschung, sondern auf viele verschiedene, darunter die Kulturanthropologie, die Ethnologie in Verbindung mit der Archäologie, der Psychologie und der Kunst und auch auf die physische Anthropologie. Diese Tatsache und die immer länger dauernden Forschungsaufenthalte führen zu einer Erweiterung der Bandbreite der ethnographischen Fotografie.²⁶³

Zur damaligen Zeit gibt es mehrere Ethnologen, welche die Möglichkeiten der Fotografie nutzen, wie zum Beispiel Franz Boas, Walter Baldwin Spencer (1860-1929)

²⁶⁰ Vgl. Wiener, 1990: S. 167

²⁶¹ Vgl. Poignant, 1982: S. 22ff

²⁶² Vgl. Pink, 2006: S. 5

²⁶³ Vgl. Wiener, 1990: S. 105f

und Francis James Gillen (1855-1912). Ihre Arbeit hat großen Einfluss auf die länger dauernden Feldaufenthalte und auch auf die Verwendung visueller Methoden für Forschungszwecke. Franz Boas interessiert vor allem die materielle Kultur, Zeremonien, zeitliche und räumliche Strukturen, sowie auch Porträts und physische Fotos der Menschen aufzunehmen. Diese Bilder werden in seinen Vorträgen und bei Museumsausstellungen gezeigt und sind auch in zwei seiner Werke abgebildet. Die Fotografie steht jedoch im Widerspruch zu seiner Feldforschung. Boas ist der Ansicht, dass Kultur nur historisch verstanden werden kann und misstraut deshalb dem Visuellen, da es nur die Oberfläche zeigt. Das Studium der Menschen ist für ihn nur durch Sprache möglich, reine Beobachtung empfindet er als unzureichend. Dieser Ansatz trägt somit in keiner Weise zu einer Förderung der anthropologischen Anerkennung des wissenschaftlichen Wertes der Fotografie bei. Ein weiterer Kultur- und Sozialanthropologe, der im Feld fotografiert ist Bronislaw Malinowski, der die Prinzipien der anthropometrischen Fotografie des 19. Jahrhunderts ablehnt und stattdessen das Leben der Menschen festhält und diese Aufnahmen in seinen Werken abbildet.²⁶⁴

Für Malinowski ist außerdem die Kamera in zweierlei Hinsicht zu betrachten: Erstens zur Dokumentation für wissenschaftliche Zwecke und zweitens für kreative Aufnahmen. Er fotografiert sowohl spontan, als auch inszeniert und ausschließlich auf Augenhöhe mit den Aufgenommenen.²⁶⁵ In seinem Werk über die Trobriander *Argonauten des westlichen Pazifik* sind ungefähr 80 Fotografien abgebildet, die nicht im Anhang, sondern mit Beschreibungen versehen direkt in den Text eingefügt sind.

Photographie und Text stehen bei Malinowski zweifelsfrei in einer Wechselbeziehung, in der sie ihre gegenseitige Relevanz bedingen. Im Falle Malinowskis muss davon ausgegangen werden, dass die seinen Ethnographien zugeteilten Photographien eindeutig als Textbeleg fungieren. Jedoch erschöpft sich ihre ethnographische Bedeutung nicht allein darin, die *teilnehmende Beobachtung* des Textes zu erweitern und für den Leser zu visualisieren. Sie dient Malinowski außerdem als Quelle ethnographischer Erkenntnis im Sinne von Datengewinnung.²⁶⁶

²⁶⁴ Vgl. Pink, 2006: S. 6f

²⁶⁵ Vgl. Kiepe, 2005: S. 142

²⁶⁶ Kiepe, 2005: S. 146

Besonders wichtig ist „eine möglichst wertneutrale Darstellung sozialer Verhältnisse fremder Kulturen, die es als alternative und gleichberechtigte Lebensformen anzuerkennen galt.“²⁶⁷

Claude Lévi-Strauss zählt ebenfalls zu jenen Kultur- und Sozialanthropologen, der als einer der ersten, Fotografien in seinem Werk *Traurige Tropen* aus dem Jahr 1978 verwendet.

In der frühen ethnographischen Fotografie stellt sich bei den Forschern auch eine Art Machtgefühl durch die Fotografie ein, denn durch das Foto wird das darauf Abgebildete sozusagen in Besitz genommen. Auch die Möglichkeit der Retusche wird bereits angewandt, etwa von Franz Boas bei seinen Forschungen zu den Kwakiutl-Indianern.²⁶⁸ Im 19. Jahrhundert geht es den Ethnologen oftmals darum, „aus einer gleichsam *ethnozentrischen Perspektive* bereits stark veränderte Lebensbedingungen fremder Völker *photographisch* auf ihr ethnographisches Idealbild zu reduzieren, dessen *Objektivität* außer Frage stehen durfte.“²⁶⁹ Die ethnographischen Fotografien, die im 19. Jahrhundert entstehen, sind vor allem Zeugnisse dessen, wie die Welt damals gesehen wurde und nicht so sehr ein Beleg dafür wie die Welt wirklich war.²⁷⁰

Dieses bereits im Kapitel 3.5 diskutierte Konzept der Fotografie als reine Wiedergabe der Realität ändert sich etwa ab den 1920er Jahren dahingehend, dass der Fotograf und die sozialen und kulturellen Umstände bei der Entstehung von Bildern mitberücksichtigt werden, das heißt die subjektive Beeinflussung von Fotografien mit einbezogen wird. Durch diesen Umschwung und die Tatsache, dass in der darauffolgenden Zeit, vor allem im Nationalsozialismus, Fotografien missbraucht werden, lässt sich aber auch ein Rückgang der Verwendung von Bildern für wissenschaftliche Zwecke feststellen.²⁷¹

²⁶⁷ Kiepe, 2005: S. 153

²⁶⁸ Vgl. Wiener, 1990: S. 223f

²⁶⁹ Wiener, 1990: S. 224

²⁷⁰ Vgl. Wiener, 1990: S. 211

²⁷¹ Vgl. Theye, 1990a: S. 376

Abschließend ist festzustellen, dass Aufnahmen aus dem 19. Jahrhundert nicht nur Informationen über das Abgebildete bieten, sondern auch über die Einstellung der westlichen Beobachter und Betrachter.²⁷²

4.2.1.3 Die Jahre ab 1940 bis zur Gegenwart

In der Zeit um 1950 wird die ethnographische Fotografie eher zu Illustrationszwecken als zur Analyse und Interpretation verwendet. Gregory Bateson (1904-1980) und Margaret Mead bilden hierzu eine Ausnahme. Sie verwenden ebenfalls die Medien Fotografie und Film bei ihrer Forschung in Bali und glauben an den Nutzen, den die visuelle Anthropologie haben kann. Sie veröffentlichten 1942 das Werk *Balinese Character: A Photographic Analysis*, welches eines der einflussreichsten Werke der Kultur- und Sozialanthropologie darstellt. Jedoch war es ihnen nicht möglich die Anthropologen der damaligen Zeit von dem Wert der visuellen Studien und Analysen als wichtigem Beitrag zur wissenschaftlichen Anthropologie zu überzeugen.²⁷³ Diese Forschung auf Bali mit den Medien Fotografie und Film und die dabei entstandenen 25.000 Fotografien und sechs Filme stellen zu dieser Zeit eine Pionierarbeit dar.²⁷⁴ Sie verbringen insgesamt mehr als zwei Jahre vor Ort, von 1936 bis 1938 und weitere sechs Wochen im Jahr 1939.²⁷⁵ Die große Bedeutung, welche die Fotografie für sie darstellte, lässt sich auch in ihrem bereits oben erwähnten Buch feststellen: „By the use of photographs, the wholeness of each piece of behavior can be preserved, while the special cross-referencing desired can be obtained by placing the series of photographs on the same page.“²⁷⁶

Von den 25.000 Aufnahmen, die insgesamt erstellt wurden, sind 759 davon in ihrem Werk abgebildet und laut Bateson wird auf acht davon posiert. Er betont jedoch die Wichtigkeit der Aufnahme spontaner und alltäglicher Handlungen. Er nennt deshalb vier Möglichkeiten, um das Bewusstsein der Personen über die Präsenz der Kamera zu reduzieren: Einerseits nimmt die Aufmerksamkeit ohnehin durch die Dauer des Aufenthaltes und die Fülle an produzierten Fotos mit der Zeit ab, andererseits sollte

²⁷² Vgl. Theye, 2004: S. 164

²⁷³ Vgl. Pink, 2006: S. 9

²⁷⁴ Vgl. Zanolli, 1990: S. 307

²⁷⁵ Vgl. Bateson; Mead, 1962: S. V

der Akt des Fotografierens als Routine vermittelt werden, des Weiteren wird das Hauptaugenmerk meist auf Babies gerichtet, wodurch laut Bateson, die Mütter es übersahen, dass auch sie dabei fotografiert wurden und als letzten Punkt, wird die Verwendung eines Winkelsuchers genannt, mit dem es möglich wird, unbeobachtet Menschen aufnehmen zu können, die nicht fotografiert werden wollen.²⁷⁷ Bateson und Mead erwähnen auch, dass sie einige der Bilder retuschieren ließen, betonen dabei aber, dass hierbei nur Flecken, die das Bild störten wegretuschiert wurden und nichts ohne die Zustimmung der Autoren verändert wurde. Außerdem beschreiben sie detailliert, bei welchen der publizierten Fotos Retusche angewandt wurde.²⁷⁸

Einerseits kann die Ausklammerung des Fotografen, das Nicht-Fragen ob fotografiert werden darf, das heimliche und versteckte Fotografieren und die Retuschearbeiten bei Bateson und Mead kritisiert werden, jedoch ist anzumerken, dass sie mit diesen Aspekten offen umgehen, dazu stehen und dies auch in ihrem Buch offen darstellen.

Margaret Mead ist, wie bereits erwähnt, überzeugt von den Vorteilen der Fotografie zu Forschungszwecken und kritisiert deshalb die Entsendung der Ethnologen nur mit Bleistift und Notizblock, welche damals die vorherrschenden Mittel zur Aufzeichnung waren. Sie übt diese Kritik, da viele der Rituale und Bräuche verschwanden ohne aufgenommen zu werden. Einer der Gründe dafür liegt in dem schnellen Kulturwandel der damaligen Zeit, wodurch die Feldforscher mehr auf das Gedächtnis der Informanten als auf reine Beobachtung angewiesen waren. Die Ethnologie wurde zu einer „science of words“²⁷⁹, die auch an die Schüler weitergegeben wurde. Ein weiteres Argument ist die Annahme, dass bestimmte Fähigkeiten und ein gewisses Talent erforderlich sind, um im Feld zu fotografieren oder zu filmen. Mead setzt dem entgegen, dass jeder ausgebildete Ethnologe die Intelligenz haben sollte, in der Lage zu sein eine Kamera zu bedienen. Ein weiterer Grund sind die Ausrüstungskosten, die untragbar wären. Hier argumentiert Mead, dass keine andere Disziplin wegen der Kosten von neuen Entwicklungen ihre Forschungen stagnieren ließen oder sie des-

²⁷⁶ Bateson; Mead, 1962: S. XII

²⁷⁷ Vgl. Bateson; Mead, 1962: S. 49

²⁷⁸ Vgl. Bateson; Mead, 1962: S. 51f

²⁷⁹ Mead, 1975: S. 5

halb aufgaben. Es besteht auch die Möglichkeit, sich von einem ausgebildeten Fotografen oder Filmern unterstützen zu lassen, wobei Mead hier die Meinung vertritt, dass es am besten ist, wenn der Ethnograph selbst fotografiert oder filmt.²⁸⁰

Aufgrund der Krise der ethnographischen Repräsentation oder auch *Writing Culture Debate* genannt, die vor allem von James Clifford und George Marcus in ihrem Buch *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* aus dem Jahr 1986 erörtert wird, besteht zur damaligen Zeit wenig Interesse an der visuellen Anthropologie.²⁸¹

Drei Hauptmerkmale kennzeichnen die Writing Culture Debatte:

1. Infragestellung der realen Repräsentationsmöglichkeit von Kulturen.
2. Neudefinierung der Programmatik interdisziplinären Arbeitens.
3. Diskussion der Belegbarkeit von Autorität, Authentizität und Glaubwürdigkeit des Autors.²⁸²

Die Ergebnisse dieser Debatte lassen sich laut Kiepe wie folgt zusammenfassen: „Es gibt kein objektives, vom Interpreten unabhängiges Kulturbild; alles was über Kultur gesagt werden kann, sind Interpretationen und Konstruktionen.“²⁸³

Wie bereits erwähnt fand oftmals eine Unterordnung der Fotografien unter das Geschriebene statt, da das Visuelle in der westlichen Kultur mit Kunst, Intuition und implizitem Wissen verbunden wird und das Verbale und Schriftliche auf der anderen Seite mit Realität und objektiver Information. Trotz dieser Unterscheidung ist es notwendig, das gesammelte visuelle Material in die schriftliche Form zu bringen, damit ihr gesamtes Potential für die Forschung und Dokumentation ausgeschöpft werden kann.²⁸⁴ Ausnahmen zu dieser damals vorherrschenden Einstellung bilden – wie bereits eingehend erörtert – Gregory Bateson und Margaret Mead, aber auch John Collier Jr. (1913-1992) kann zu diesen Ausnahmen gezählt werden. Er ist Anfang der 1940er Jahre ebenfalls für die FSA tätig und fotografiert hier vor allem den Osten Nordamerikas und das nördliche New Mexico.²⁸⁵ Collier plädiert dafür, die Fotografie

²⁸⁰ Vgl. Mead, 1975: S. 4ff

²⁸¹ Vgl. Pink, 2006: S. 12f

²⁸² Kiepe, 2005: S. 79

²⁸³ Kiepe, 2005: S. 92

²⁸⁴ Vgl. Collier; Collier, 1986: S. 169f

²⁸⁵ Vgl. <http://americanimage.unm.edu/biography.html>, 05.05.2012

nicht nur zur Illustration zu nutzen, sondern sie auch für wissenschaftliche Zwecke einzusetzen. Er unterrichtet ab dem Jahr 1952 an der Cornell University die Verwendung der Fotografie als Forschungsmittel in der Kultur- und Sozialanthropologie und zählt in den darauffolgenden Jahren zu einem der wichtigsten Vertreter der Visuellen Anthropologie. Vor allem sein Werk *Visual Anthropology. Photography as a Research Method* aus dem Jahr 1967 wird zu einem bedeutenden Lehrbuch für Kultur- und Sozialanthropologen, die sich für die Nutzung der Fotografie zu Forschungszwecken interessieren und bleibt dies bis heute.²⁸⁶ Auf dieses Buch wird später noch im Kapitel 4.3 *Bedeutung der Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie* näher eingegangen.

Das Jahr 1970 markiert einen wichtigen Wendepunkt in der Fotografie der Kultur- und Sozialanthropologie durch John Collier Jr. und Paul Hockings mit der Gründung der Visual Anthropology.²⁸⁷

Dieser Ansatz richtet sich auf einen methodisch gezielten Einsatz der Photographie in der Feldforschung, der die ethnographische und soziometrische Auswertung der Photographien sowie ihre Verwendung als Gesprächsanlaß und -grundlage bei Interviews bezweckt. Dabei werden historische Photographien ausdrücklich als wichtiges Quellenmaterial miteinbezogen.²⁸⁸

Auf dem neunten *International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences (ICAES)* im Jahr 1973 in Chicago „wird unter dieser Bezeichnung schließlich eine neue Fachrichtung aus der Taufe gehoben.“²⁸⁹ In den Bereich der visuellen Anthropologie fallen einerseits die Erstellung, Nutzung und Analyse von visuellem Material und andererseits die Beschäftigung mit den verschiedenen Arten der visuellen Kommunikation.²⁹⁰ In den 1980er Jahren etabliert sich die Visuelle Anthropologie auch im deutschen Sprachraum, später unter dem Begriff der Visuellen Ethnologie.²⁹¹

²⁸⁶ Vgl. Lederbogen, 2003: S. 227

²⁸⁷ Vgl. Theye, 1990a: S. 376

²⁸⁸ Theye, 1990a: S. 376

²⁸⁹ Wendl, 1994: S. 409

²⁹⁰ Vgl. Wendl, 1994: S. 409f

²⁹¹ Vgl. Theye, 2004: S. 46

Um das Ende des 20. Jahrhunderts sollte jede ethnographische Praxis laut Sarah Pink „reflexive, [...] gendered, embodied, and visual“²⁹² sein. In der heutigen Zeit wird der Gebrauch von Fotografien zu Forschungszwecken in den ethnographischen Disziplinen öfter theoretisiert als früher und dies ist auch vermehrt in der Literaturlandschaft zu bemerken.²⁹³ Im Allgemeinen werden heutzutage vielfach visuelle und digitale Bilder und Techniken von Ethnologen zur Forschung und Darstellung verschiedener Kulturen verwendet.²⁹⁴

4.2.2 Einsatz und Anwendungsbereiche

Ethnographische Fotografien werden anfangs vor allem in Reiseberichten veröffentlicht, in Vorträgen und Ausstellungen, wie etwa den Weltausstellungen präsentiert und in Museen gezeigt. Ein Verständnis für andere Kulturen wurde damals jedoch nicht hervorgerufen, da viel zu sehr die Unterschiede zwischen der eigenen und der anderen Kulturen hervorgehoben wurden.²⁹⁵ Bis zum Jahr 1880 sind die meisten der fotografierenden Reisenden keine ausgebildeten Ethnologen oder Anthropologen. Diese engagieren meist selbst Fotografen, um Aufnahmen zu erlangen, beziehungsweise erwerben die Bilder auf ihren Forschungsreisen. Ausnahmen dazu bilden der bereits erwähnte Anthropologe Gustav Fritsch und Andreas Fedor Jagor (1816-1900), die selbst auf ihren Reisen fotografieren. Aber auch Händler, Missionare und Kolonialbeamte liefern Bilder für ethnologische und anthropologische Gesellschaften und Museen.²⁹⁶

In Bezug auf die verschiedenen Berufsgruppen, denen die Fotografen angehören führt Wiener aus, dass sich zwischen allen Gruppen von Fotografen Unterschiede erkennen lassen, die auf die Motivwahl, die Absichten und Interessen der Fotografen und die Zielsetzung und spätere Verwendung zurückzuführen sind. Gerade zu Beginn der Entstehung ethnographischer Bilder lassen sich Unterschiede zwischen der Art der Fotografien bei Missionaren, Medizinern, Touristen, Studiofotografen, Ethno-

²⁹² Pink, 2010: S. 10

²⁹³ Vgl. Pink, 2007: S. 15

²⁹⁴ Vgl. Pink; Kürti; Afonso, 2006: S. 1

²⁹⁵ Vgl. Wiener, 1990: S. 58ff

²⁹⁶ Vgl. Wiener, 1990: S. 65f

logen und Kolonialbeamten feststellen.²⁹⁷ Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden Fotografien auch vermehrt in Bildbänden, Büchern, Reiseberichten und ethnographischen Monographien gedruckt.²⁹⁸

Auch in der Illustrierten Presse, in Magazinen und Zeitschriften werden ab der Jahrhundertwende vermehrt Fotos von anderen Kulturen abgebildet. Dies ermöglicht den einfachen Zugang und die vielfache Verbreitung dieser Bilder. Das einzelne Foto wird ab den 1920er und 30er Jahren durch Fotoserien und Reportagen ersetzt.²⁹⁹ Viele nutzen zur damaligen Zeit, die Möglichkeit andere Kulturen und das ‚Fremde‘ in fotografischer Art und Weise zu betrachten, sei es in Zeitungen oder bei Diavorträgen, da Verreisen aufgrund der hohen Kosten nicht in Frage kam.³⁰⁰

Der bereits im Zusammenhang mit dem Realitätsproblem erwähnte Autor Philippe Dubois behandelt außerdem auch die anthropologische Nutzung von Fotografien und hebt in diesem Zusammenhang vor allem die kulturelle Kodierung von Fotos hervor. Fotografische Bilder sind demnach nicht für alle Kulturen und deren Angehörige gleichbedeutend.³⁰¹ Dubois stellt sich folgende Fragen: „Kann eine wissenschaftliche Analyse auf fotografischen (oder gefilmten) Dokumenten aufbauen? Sind diese nicht vielmehr die Illustration eines vom Wissenschaftler aufgestellten Konzeptes?“³⁰²

Laut Verfasserin dieser Arbeit sind die Bedenken von Dubois berechtigt, wird jedoch mit dem richtigen Ansatz agiert und geforscht, ist eine wissenschaftliche Analyse mit der Verwendung von Fotografien möglich. Dies erfordert insbesondere das Wissen und die Miteinbeziehung der kulturellen Unterschiede und verschiedenen Arten von Zugängen zu Fotografien.

²⁹⁷ Vgl. Wiener, 1990: S. 97

²⁹⁸ Vgl. Wiener, 1990: S. 69f

²⁹⁹ Vgl. Pohl, 1983: S. 5

³⁰⁰ Vgl. Prussat, 1999: S. 234

³⁰¹ Vgl. Dubois, 1998: S. 45f

³⁰² Dubois, 1998: S. 46

Die Fotografie wird vor allem zu zwei Zwecken in der Forschung eingesetzt: Einerseits im technischen Bereich, zur Bestandserfassung und Dokumentation komplexer Ereignisse und andererseits im sozialen Bereich bei der Methode der Fotointerviews. Diese wird im Folgenden noch ausführlicher behandelt.³⁰³

Bei der Verwendung von ethnographischen Fotografien als Quellenmaterial ist es vor allem wichtig, Fragen nach der Zeit, dem Ort, dem Fotografen, den Fotografierten, deren Beziehung zueinander, den Betrachtern, den soziokulturellen, ökonomischen und politischen Umständen, dem Motiv und Interesse, der Gestaltung und dem Verwendungszweck der Aufnahme zu stellen. Mit der Beantwortung dieser Fragen lässt sich demnach die Sichtweise der damaligen Zeit zum Teil erklären.³⁰⁴

Sarah Pink sieht einen großen Nutzen visueller Medien darin, sich in andere Menschen und andere Kulturen hinein zu versetzen: „Thus, by viewing other people’s audiovisual representations of their experiences, lives or places, we are able to begin to imagine what it might feel like to be situated as they are.“³⁰⁵ Sie erwähnt außerdem eine weitere Möglichkeit, wie im Zusammenhang mit der Fotografie die untersuchte Kultur besser verstanden werden kann. Das Augenmerk wird hierbei darauf gelegt, wie Menschen anderer Kulturen visuelle und audiovisuelle Medien oder Zeichnungen und Kunst einsetzen, um ihr Leben darzustellen. Dies kann neue Einblicke über die Wahrnehmung der Umgebung und über die Bedeutungen, die gewissen Dingen beigemessen werden, geben.³⁰⁶

John Collier sieht den wissenschaftlichen Gebrauch von Fotografien bei der Analyse und Auswertung darin, „to MEASURE, to COUNT, and to COMPARE“³⁰⁷. Eine weitere Möglichkeit sieht er in der Verwendung von Fotos als Impulsgeber bei Interviews.³⁰⁸ Reine Beobachtung ohne technische Hilfsmittel ermöglicht zwar die Wahrnehmung grundlegender sozialer Ereignisse, jedoch bietet die Beobachtung mittels Kamera bei komplexeren Situationen mehr Genauigkeit gerade bei Details, worauf

³⁰³ Vgl. Steiger, 1982: S. 97

³⁰⁴ Vgl. Wiener, 1990: S. 20ff

³⁰⁵ Pink, 2010: S. 113

³⁰⁶ Vgl. Pink, 2010: S. 114

³⁰⁷ Collier, 1975: S. 213

Urteile und Meinungen später aufbauen können.³⁰⁹ Das Auge kann außerdem nur eine bestimmte Anzahl an Erscheinungen aufnehmen, wohingegen die Kamera unlimitiert jedes präzise Detail erfassen kann.³¹⁰

This is also the effort, [...], in all photography for anthropology – to deal honestly and realistically with the human condition and the sensitivity of men in all environments. The camera record can accomplish this image, where the strictures of scientific abstracts can fail.³¹¹

Elizabeth Edwards beschäftigt sich ebenfalls mit dem Bereich der Visuellen Anthropologie. Sie sieht das visuelle Bild im späten 20. Jahrhundert generell als dominante Art der Kommunikation. Die Analyse von Fotografien beinhaltet für sie einige Schwierigkeiten, da das Interpretieren einen sehr subjektiven Prozess darstellt. Mit sorgfältiger, gewissenhafter und sensibler Untersuchung können Bilder jedoch einen wichtigen Beitrag für historisches und anthropologisches Verständnis leisten.³¹² Bei der Verwendung von Fotos in der Kultur- und Sozialanthropologie wird versucht, kulturelle Unterschiede durch den Einsatz von Technik zu interpretieren. Edwards spricht hier ebenfalls das Problem der scheinbaren Realität der Fotografie an. Fotos sind für sie nie nur ein reiner Beweis, sondern eben auch im komplexeren Kontext zu sehen.³¹³ Vom Moment der Entstehung eines Bildes an liegt ihm auch eine Bedeutung zugrunde, welche die Intention des Fotografen widerspiegelt. Diese Bedeutung kann einerseits bestehen bleiben, ersetzt oder aber überlagert werden von anderen Bedeutungen, die auch im Gegensatz zu der eigentlichen Intention des Fotografen stehen können. Edwards stellt sich auch die Frage, wodurch ein Foto zu einem anthropologischen Foto wird. Einfach ausgedrückt handelt es sich dabei um Fotografien, aus denen Ethnologen nützliche, bedeutsame und aussagekräftige visuelle Informationen ziehen können. Bei der Aufnahme wird somit keine ethnologische Intention vorausgesetzt, um diese später zu anthropologischen Zwecken nutzen zu können. Das anthropologische Interesse steht im Vordergrund und nicht der Inhalt oder die Intention. Über diese enggefasste Definition von ethnologischer Fotografie hinauszugehen, birgt aber auch einige Schwierigkeiten. Es stellt eine Herausforderung

³⁰⁸ Vgl. Collier, 1975: S. 213

³⁰⁹ Vgl. Collier, 1975: S. 219

³¹⁰ Vgl. Collier, 1975: S. 224

³¹¹ Collier, 1975: S. 228

³¹² Vgl. Edwards, 1992: S. 3f

³¹³ Vgl. Edwards, 1992: S. 6f

dar, die ein Verständnis von visueller Information voraussetzt, welches nicht nur die eigenen wissenschaftlichen Forschungen, sondern auch breitere historische Beziehungen miteinschließt.³¹⁴

Auch Joanna C. Scherer definiert die ethnographische Fotografie als die Verwendung von Fotos für die Aufnahme und das Verständnis von Kulturen, sowohl des Fotografen als auch des Aufgenommenen.³¹⁵ Des Weiteren betont sie, dass bei der Analyse von Fotografien auch immer der Interaktionsprozess zwischen dem Fotografen, dem Abgebildeten und dem Betrachter des Bildes in einer kritischen und reflexiven Art und Weise beachtet werden muss.³¹⁶

Pink definiert die Ethnographie als einen Ansatz, um Kultur und Gesellschaft wahrzunehmen, zu interpretieren und darzustellen, als einen Prozess der Wissenserzeugung, der auf die Erfahrungen des Ethnographen aufbaut. Dabei besteht der Anspruch nicht auf einer objektiven, wahrheitsgetreuen Darstellung von Realität sondern darauf, die subjektiven Erfahrungen des Ethnographen von Realität durch reflexive oder teilnehmende Methoden aufzuzeigen. Die Einordnung von Fotografien als ethnographisch, touristisch oder journalistisch hängt jeweils von der Situation, der Interpretation unterschiedlicher Individuen und ihrer Verwendung ab.³¹⁷ Ethnographen sind immer auch selbst Teil einer Gesellschaft, in der die Medien Fotografie und Film bereits praktiziert und in verschiedener Art und Weise verstanden werden. Deshalb ist die Herangehensweise an visuelles Material in der Forschung unweigerlich von theoretischen, disziplinären, persönlichen, genderspezifischen und kulturellen Faktoren beeinflusst. Grundlegend für die Bedeutung des Visuellen für die Kultur- und Sozialanthropologie ist daher das Verständnis, wie diese Faktoren zusammen ethnographisches Wissen erzeugen können.³¹⁸ Den Einsatz der Fotografie in der Forschung sieht sie vor allem in drei Bereichen:

³¹⁴ Vgl. Edwards, 1992: S. 12ff

³¹⁵ Vgl. Scherer, 1992: S. 34

³¹⁶ Vgl. Scherer, 1992: S. 32

³¹⁷ Vgl. Pink, 2007: S. 22f

³¹⁸ Vgl. Pink, 2007: S. 39

photography as a visual recording method; collaborative photography; and interviewing with photographs. Each method covered is not usually used in isolation but often interlinks and overlaps with other visual and non-visual methods.³¹⁹

Bei Foto-Interviews sind zwei Arten möglich. Einerseits die Verwendung von Fotos durch den Ethnologen und andererseits das Zeigen von Fotografien des Interviewten selbst. Dies ist eine weitere Möglichkeit, wie mit Hilfe von Fotos bei einem Interview kommuniziert werden kann.³²⁰ Außerdem können die Interviewpartner auch selbst fotografieren und anhand dieser Fotografien interviewt werden. Dies bringt Bilder von Orten oder Situationen hervor, die aus diversen Gründen, wie zum Beispiel aus gendertechnischen, nicht machbar gewesen wären und zeigt ebenfalls, welche Momente für die Informanten bedeutend sind.³²¹

Auch Banks erkennt den Nutzen von Fotografien bei Interviews zu Forschungszwecken. Aussagen und Diskussionen können hervorgerufen und das Erinnerungsvermögen gefördert und unterstützt werden.³²² In seinem Buch nennt er einige Beispiele von einer (audio-) visuellen Zusammenarbeit im Feld zwischen Forschern und Interviewten.

Durch die Beeinflussung der Gesellschaft mittels visueller Medien, nehmen die Nachfrage und das Bedürfnis an einer kritischen Reflexion der Bilder und des Wahrnehmens zu. „Gerade im Hinblick auf die Vorstellungen, Bilder und Stereotypen des Fremden, bieten auch die Photographiesammlungen der ethnographischen Museen wichtiges und vielfach noch gar nicht erschlossenes Material.“³²³

Am Ende dieses Kapitels soll noch einmal kurz auf die sozialdokumentarische Fotografie verwiesen und ein Unterschied zu ethnographischen Fotodokumentationen hervorgehoben werden. Die sozialdokumentarische Fotografie versucht, wie bereits im Kapitel 3.2 behandelt, kritisch auf Missstände aufmerksam zu machen und mithilfe der entstandenen Bilder Veränderungen zu erreichen, wohingegen dieser Einsatz

³¹⁹ Pink, 2007: S. 72

³²⁰ Vgl. Pink, 2007: S. 86

³²¹ Vgl. Pink, 2007: S. 91

³²² Vgl. Banks, 2001: S. 87

³²³ Braun; Häusler; Schneider, 1999: S. 9

in der ethnographischen Fotografie nicht vorhanden ist und deshalb auch nicht die Art der Auswirkungen auf die Betroffenen bzw. Fotografierten zur Folge hat.³²⁴

Auch Susan Sontag vergleicht diese beiden Richtungen: „Manche Fotografen fühlen sich als Wissenschaftler, manche als Moralisten. Die Wissenschaftler widmen sich der Bestandsaufnahme der Welt, die Moralisten konzentrieren sich auf schwierige Fälle.“³²⁵

Wiener stellt des Weiteren folgenden Vergleich zwischen ethnographischer und sozialkritischer Fotografie an und übt dabei auch Kritik an den fotografierenden Wissenschaftlern:

Ein allgegenwärtiges *eurozentrisches Überlegenheitsgefühl*, dominante *ökonomische Interessen* in den Schutzgebieten und eine auf *Neutralität* und *Objektivität* eingeschworene Darstellungsweise innerhalb der *Wissenschaften*, d.h. eine alles in allem nur dem Anscheine nach überbrückte Distanz, mögen jedoch gleichermaßen dazu beigetragen haben, im Rahmen des photographisch Möglichen, die fremde Ferne nur zur nahen Fremde werden zu lassen und so zur außereuropäischen Wirklichkeit einen Abstand zu wahren, der bei bedrückend nahen und deshalb als solche thematisierten sozialen Mißständen innerhalb der eigenen Gesellschaft immerhin von einigen Photographen überwunden werden konnte.³²⁶

4.2.3 Beziehung zwischen Fotograf und Fotografierten

In diesem Kapitel soll generell das Verhältnis zwischen dem Fotograf – und damit eingeschlossen auch dem fotografierenden Kultur- und Sozialanthropologen – und den Fotografierten dargestellt werden.

Wie bereits kurz erwähnt, sind Fotografien auch ein Indiz für die subjektive Einstellung des Fotografen und spiegeln die Beziehung zwischen Fotograf und Fotografierten wider. In der Zeit um den Ersten Weltkrieg wird jedoch genau diese Reflexion vernachlässigt, da kaum Fotos existieren, auf denen sowohl der Feldforscher als auch der Fotografierte dargestellt werden. Wird der Ethnologe doch auf dem Foto abgebildet, so erscheint er meist sehr distanziert und wirkt überheblich.³²⁷ Zum Thema Einverständnis mit dem fotografiert werden ist anzumerken, dass relativ we-

³²⁴ Vgl. Wiener, 1990: S. 172

³²⁵ Sontag, 2006: S. 61

³²⁶ Wiener, 1990: S. 174f

³²⁷ Vgl. Wiener, 1990: 175ff

nig Bildmaterial darüber vorliegt. Meist scheint eine Art Einwilligung gegeben zu sein, wobei dies nicht belegt werden kann, teilweise ist aber auch eine abwehrende Haltung zu verzeichnen, wobei diese Fotos nicht veröffentlicht wurden. Zu der Zeit als die Ausrüstung eines Fotografen noch unhandlich war, musste natürlich um das Einverständnis des Fotografierten gefragt werden, diese Fotografien zeigen jedoch durch die Dauer des Aufnahmeprozesses nicht den Alltag, sondern Portraits, Gruppenfotos oder Objektbilder. Dies ändert sich durch die Vereinfachung der Technik, wodurch unbeobachtete Fotos und Momentaufnahmen möglich werden. Durch das gleichzeitige Aufkommen des Fotojournalismus wird aber auch die Sensationsgier der Betrachter geschürt. Es werden extreme, spektakuläre, ungewöhnliche und Aufsehen erregende Fotografien gefordert und erwartet und keine gewöhnlichen und unauffälligen Bilder.³²⁸

Die Beziehung dieser beiden Gruppen beinhaltet mehrere Charakteristika. In der Kolonialzeit war sie vor allem durch das Herrschaftsverhältnis geprägt. Dies wirkte noch längere Zeit nach und wurde selten kritisch hinterfragt. Außerdem sollte das Beziehungsverhältnis nicht getrennt vom gesamten Feld, sondern im Gesamtkontext betrachtet werden. Der Fotograf spiegelt seine Ideen, Vorstellungen, Ansichten, Interessen und zeitgleich die seines Umfelds, wie etwa dem Betrachter, dem Forschungsleiter oder Auftraggeber wider. Genauso stellt der Fotografierte nicht nur sich selbst, sondern auch die Interessen des Kollektivs dar.³²⁹ Die Beziehung verändert sich im Laufe der Jahre und wird zu einem von Wertschätzung, Kommunikation und Zusammenarbeit geprägten Verhältnis.³³⁰

Laut Sontag ist diese Beziehung aber auch geprägt von einem Machtgefühl: „Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet.“³³¹ Des Weiteren ist sie folgender Meinung:

³²⁸ Vgl. Zünd, 1982: S. 64ff

³²⁹ Vgl. Zünd, 1982: S. 62f

³³⁰ Vgl. Theye, 2004: S. 46

³³¹ Sontag, 2006: S. 10

Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.³³²

Es existieren mehrere konnotierte Begriffe zum Thema Fotografieren und Fotokamera, die den Ausdrücken in Bezug auf Waffen gleichen, wie zum Beispiel „die Kamera »laden« und »zücken« und ein Bild »schießen«.“³³³ Sontag vergleicht hier auch die Kamera mit einem Gewehr und dementsprechend das Fotografieren mit einem Mord.³³⁴

Dorothea Lange spricht ebenfalls von der Gefahr dem Fotografierten etwas wegzunehmen: „Manchmal hast du das Gefühl, daß du die Szene erfaßt hast. Dann weißt du, daß du niemandem etwas nimmst: weder die Privatsphäre oder die Würde noch die Integrität.“³³⁵

Martin Brauen wirft den Begriff des fair Fotografierens auf, welchen er wie folgt definiert: Ziel dieser Art des Fotografierens ist es, einerseits weder voyeuristisch, sensationsgierig noch würdelos Aufnahmen zu erstellen, wobei dies die Vertrautheit und das Verständnis der jeweiligen Kultur voraussetzt. Außerdem ist es wichtig, aus verschiedenen Perspektiven zu fotografieren, immer im Interesse der Fotografierten zu handeln und mit ihnen auch Absprache über den weiteren Gebrauch der Fotos zu halten. Abschließend erfordert diese Art des Fotografierens ein Bewusstsein des Fotografen über seine subjektive Beeinflussung bei jeder Aufnahme.³³⁶

4.2.4 Rezeption und Reaktion der Fotografierten bei der Aufnahme

In diesem Teil der Arbeit stehen der Blickwinkel und die Einstellung der Fotografierten im Zentrum.

In vielen Kulturen stellte das Erzeugen von Bildern einen magischen Akt dar und eine Art von Machtausübung über das Dargestellte. Deshalb wird das Fotografieren

³³² Sontag, 2006: S. 20

³³³ Sontag, 2006: S. 19

³³⁴ Vgl. Sontag, 2006: S. 20

³³⁵ Lange, 1998: S. 72

³³⁶ Vgl. Brauen, 1982: S. 7

oft als Eingriff, Demütigung oder Übertretung einer Grenze gesehen. Die damaligen Fotografen waren hauptsächlich Forschungsreisende, Kolonialbeamte, Journalisten oder Touristen. Diese Ablehnung gegen das fotografiert werden liegt demnach auch darin begründet, dass die Fotografie beziehungsweise die Kamera eng mit der Kolonialisierung verbunden war und diese Ablehnung eine Art Widerstand gegen die koloniale Unterdrückung symbolisierte.³³⁷

Ein weiterer Grund, warum die Kamera beziehungsweise das fotografiert werden skeptisch betrachtet wird, ist der Glaube, dass mit dem Fotografieren eine Schwächung des Körpers einhergeht. Sobald ein Foto entsteht, wird dem Körper, die für die Abbildung des Menschen benötigte Energie von seiner Lebenskraft abgezogen. Dass diese Gedanken aber nur bei außereuropäischen Kulturen existieren, lässt sich durch die Tatsache widerlegen, dass auch in europäischen Kulturen Fotos Objekte sind, die nicht einfach ohne Grund weggeworfen werden. Gerade bei Abbildungen von geliebten Menschen schwingen ähnliche Gedanken mit. Des Weiteren erwähnt Wiener die Gefahr des Abbildzaubers, die noch von einer bereits entstandenen Aufnahme ausgehen kann.³³⁸

Erneut zurückkommend auf die Bedeutung von Fotografien im Euro-Amerikanischen Raum: Es gibt nur wenige Menschen, die kein Foto von Kindern, Freunden, Haustieren oder ähnlichem in ihrer Geldbörse bei sich tragen. Das Objekt und deren Abbildung sind hier ebenso in dem Foto miteinander verknüpft wie in anderen Kulturen. Banks bringt für diese Verbindung mehrere Beispiele: das Bewerfen eines Fotos von einem gehassten Menschen mit Dartpfeilen, das Zerreißen von Bildern früherer Partner, das Anbringen von Fotos und Niederlegen von Blumen für verstorbene berühmte Persönlichkeiten, etc. Diese Verbindung zwischen der Person und deren fotografischer Abbildung stellt vor allem eine symbolische Beziehung dar, die auf Dauer bestehen bleibt.³³⁹

³³⁷ Vgl. Zünd, 1982: S. 75

³³⁸ Vgl. Wiener, 1990: S. 191ff

³³⁹ Vgl. Banks, 2001: S. 49f

Edmund Carpenter beschreibt in seinem Essay *The Tribal Terror of Self-Awareness* seine Erfahrungen aus Papua und Neuguinea, wie Menschen darauf reagieren, sich erstmals selbst auf einem Bild zu sehen. Meist sind die Menschen zunächst erschrocken und ängstlich, Carpenter erwähnt häufig, dass beim Erblicken der eigenen Person auf einem Foto der Mund bedeckt wird und die Menschen sich ducken. Er erklärt dies mit der Angst vor dem Verlust der Identität oder der Seele. Zur Verhinderung dieses Verlustes reagieren sie auf diese Weise. Ein weiterer Erklärungsansatz besteht darin, dass ein symbolisches Selbst außerhalb des physischen Selbst entsteht und dieses öffentlich und verletzbar ist und dadurch Angst auslöst. Einige Zeit nach dieser anfänglichen Furcht werden jedoch die Fotos allein und zurückgezogen eingehender betrachtet.³⁴⁰

Barthes beschreibt aus seiner eigenen Perspektive das Phänomen, wenn die Kamera auf einen selbst gerichtet wird in seinem Buch *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*:

Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine »posierende« Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben.³⁴¹

Außerdem sieht er in dem Akt des Fotografierens vier Seins-Zustände: „Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.“³⁴²

Wenn das Bewusstsein des fotografiert werdens gegeben ist, wird unweigerlich posiert. Dies ist schwer abzulegen und liegt in der Natur des Menschen. Denn niemand will auf einem Foto schlecht oder unvorteilhaft aussehen.

In China, wie Susan Sontag beschreibt, wird das Bild begriffen „als etwas, das seinem Besitzer gestohlen werden kann.“³⁴³ Es darf daher nicht aufdringlich oder heim-

³⁴⁰ Vgl. Carpenter, 1975: S. 451ff

³⁴¹ Barthes, 1989: S. 18f

³⁴² Barthes, 1989: S. 22

³⁴³ Sontag, 2006: S. 164

lich fotografiert werden, eine gewisse Distanz ist zu wahren und das Fotografieren sollte stets ein Posieren beinhalten, um sich möglichst gut darstellen zu können.³⁴⁴

Auch Tobias Wendl berichtet von den Erfahrungen im Zusammenhang mit dem hier behandelten Thema. Er beschäftigt sich mit der indigenen Fotografie in Ghana und im Speziellen mit der Ethnie der Fante. In dieser Kultur kommt es nicht selten vor, dass sich zum Beispiel ältere Menschen weigern sich fotografieren zu lassen, da sie durch das Fotografiert werden an eine Schwächung des Körpers und eine Verdünnung des Blutes glauben. Eine weitere Gruppe, die nicht fotografiert werden darf, sind schwangere Frauen und auch der Fotograf selbst setzt sich einer Gefahr aus, wenn er ohne rituellen Schutz, aufgebahrte Verstorbene fotografiert. Denn das Negativ wird als Totengeist oder Gespenst gesehen, da sie, gleich wie das Negativ etwas Unsichtbares sichtbar werden lassen. Es besteht „die Vorstellung, daß der Fotograf diesen Totengeist also kurzzeitig für das Negativ von der Person abzieht, [...]“³⁴⁵ Des Weiteren werden weiße Augen auf Fotos als kühl, besonnen und gütig gesehen, wohingegen rote Augen für Bosheit, Hitze und Hexerei stehen. Die große Bedeutung von Fotografien lässt sich auch daran feststellen, dass ein Begräbnis bei den Fante ohne das Vorhandensein eines Ganzkörperbildes des Verstorbenen nicht möglich ist.³⁴⁶ Auf die vollständige Abbildung der Menschen wird großer Wert gelegt. Es werden drei Arten von Fotos unterschieden: Erstens, das Vollbild, eine Abbildung der Person von Kopf bis Fuß, zweitens das Kniebild, bei dem der Ausschnitt auf Kniehöhe gewählt wird und drittens das Brustbild. „Wählt der Fotograf einen anderen Bildausschnitt, so läuft er Gefahr, ‚sein Bild zu töten‘, also eine symbolische Aggression gegenüber der fotografierten Person zu begehen, und solche Bilder werden von den Auftraggebern denn auch zurückgewiesen.“³⁴⁷ Laut Wendl beinhalten Fotos sowohl eine historische als auch eine kulturelle Kodierung. Stammen demnach sowohl Fotograf als auch Fotografierte aus demselben Kulturkreis, besteht die Möglichkeit die Fotos als Selbstbilder zu lesen und dadurch die Analyse und Interpretation zu vereinfachen.³⁴⁸

³⁴⁴ Vgl. Sontag, 2006: S. 164

³⁴⁵ Wendl, 1999: S. 294

³⁴⁶ Vgl. Wendl, 1999: S. 296f

³⁴⁷ Wendl, 1999: S. 298

³⁴⁸ Vgl. Wendl, 1999: S. 306

4.2.5 Zukunft und Ausblick

Die Zukunft der Visuellen Anthropologie ist laut Pink abhängig von verschiedenen Prozessen: Einerseits von den Forschungs- und Repräsentationspraktiken, andererseits von den Verbindungen, die sowohl innerhalb als auch außerhalb der eigenen Disziplin entstehen und des Weiteren von den Seminaren, Konferenzen, Weiterbildungen die belegt und den Netzwerken, die gebildet werden.³⁴⁹

Um die Jahrtausendwende wurden zahlreiche Werke in den Sozialwissenschaften veröffentlicht, die ein Interesse an visuellen Forschungsmethoden hervorbringen. „Indeed, resistance to the visual in anthropology is now a problem of the past.“³⁵⁰ Mittlerweile sind visuelle Techniken in der ethnologischen Forschung verankert und diese Akzeptanz sowie auch der einfache Zugang zu visuellen Medien, veranlassen immer mehr Ethnologen dazu, Fotografie oder Film bei ihren Feldforschungen einzusetzen.³⁵¹

Thorolf Lipp, ein deutscher Kulturanthropologe und Filmemacher, ist bei dieser Thematik anderer Meinung, beschäftigt sich aber auch hauptsächlich mit der Visuellen Anthropologie im deutschsprachigen Raum und dabei eher mit dem Film, wobei er aber andere Medien nicht generell ausschließt. Die Zukunft der Visuellen Anthropologie sieht er kritisch. Er bemerkt ebenfalls den Anstieg an schriftlichen Texten über Medien und Kultur, kritisiert daran jedoch die zu geringe praktische Beschäftigung mit den visuellen Medien selbst. Anstatt nur darüber zu schreiben, sollten Ethnologen vermehrt selbst (audio-)visuelle Medien verwenden. Er stellt daher einen massiven Rückgang dieser wissenschaftlichen Disziplin fest, räumt dabei aber ein, dass es viele Studierende gibt, die sich für die Visuelle Anthropologie und auch deren Verwendung und Einsatz interessieren würden, es jedoch kein ausreichend vorhandenes Berufsangebot in diesem Bereich gibt.³⁵² Lipp selbst fasst die Situation wie folgt zusammen:

³⁴⁹ Vgl. Pink, 2006: S. 4

³⁵⁰ Pink, 2006: S. 15

³⁵¹ Vgl. Pink, 2006: S. 16

³⁵² Vgl. Lipp, 2010: S. 3f

Der rasante Bedeutungsgewinn der audiovisuellen Medien in allen gesellschaftlichen Bereichen auf der einen, und der zunehmend lauter werdende Ruf nach der gesamtgesellschaftlichen Relevanz der Geistes- und Kulturwissenschaften auf der anderen Seite, legt den Schluss nahe, dass die Visuelle Anthropologie für die Zukunft der Ethnologie insgesamt eine nicht unwesentliche Rolle spielen wird. Da verwundert es, dass derzeit eine Ethnologie mit audiovisuellen Mitteln noch kaum wahrnehmbar ist.³⁵³

Er merkt jedoch auch an, dass sich die Situation in anderen Ländern, wie zum Beispiel Großbritannien, den Vereinigten Staaten, Norwegen, Italien, Frankreich, Spanien, etc. mit den verschiedensten universitären Einrichtungen besser darstellt als im deutschsprachigen Raum.³⁵⁴

Sarah Pink plädiert vor allem für die Eigenständigkeit der Visuellen Anthropologie: „[...] visual anthropology needs to establish itself as a unique subdiscipline with a specific history and contribution to make on a (sometimes competitive) interdisciplinary stage.“³⁵⁵ Sie ist außerdem der Ansicht, dass die Einbindung des Visuellen mittels vier Chancen und Herausforderungen für die Visuelle Anthropologie erfolgen kann: Erstens eine interdisziplinäre Phase in der visuelle Methoden zunehmend gefragt sind, zweitens Weiterentwicklungen in der Theorie der Kultur- und Sozialanthropologie, drittens die Forderung nach einer angewandten Visuellen Anthropologie und viertens neue Möglichkeiten digitaler Medien in der Forschung und Präsentation. Diese vier Themen stellen laut Pink die Grundlage für die Diskussion der Zukunft der Visuellen Anthropologie dar.³⁵⁶

4.3 Bedeutung der Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie

Dieses Kapitel widmet sich dem Einfluss und den Vor- und Nachteilen, welche die Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie haben kann.

Kurz nach der Erfindung der Fotografie wird ihr Potenzial auch für die Dokumentation anderer Kulturen genutzt.

³⁵³ Lipp, 2010: S. 2

³⁵⁴ Vgl. Lipp, 2010: S. 17

³⁵⁵ Pink, 2006: S. 18

³⁵⁶ Vgl. Pink, 2006: S. 20

In den Augen der Wissenschaftler war sie durch die Möglichkeit der **Konservierung eines Wirklichkeitsausschnittes** in Form einer Abbildung, des **Vergleichs der Bilder** räumlich oder zeitlich von einander entfernter Aufnahmegegenstände, der **Schnelligkeit der Aufnahme** und besonders durch die der Photographie anscheinend innewohnende **Authentizität und Wahrhaftigkeit** zu einem geradezu allgemeingültigen Aufzeichnungsverfahren der Ethnographie und der physischen Anthropologie prädestiniert.³⁵⁷

Die Verwendung visueller Methoden und Medien für die ethnographische Forschung ist zur Gewohnheit geworden und mittlerweile nicht mehr wegzudenken. Es stellt sich die Frage, ob die Verwendung visueller Methoden eine Bereicherung sein kann und genauere Einblicke in menschliche Beziehungen bringen kann.³⁵⁸

Vor allem das Werk von John und Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* ist im Zusammenhang mit der Bedeutung der Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie zu nennen. Es beschäftigt sich sowohl mit der Geschichte der Visuellen Anthropologie, der Verwendung der Kamera in der Forschung als auch mit dem ethnographischen Film.

Edward T. Hall schreibt in dem Vorwort dieses Buches „that *every culture must be seen in its own terms*.“³⁵⁹ Den Autoren nach ist es durch die Fotografie möglich, durch die Augen der *Natives* sehen zu lernen. Durch Interviews und das darin verbal Mitgeteilte kann die Realität des visuellen Kontextes geteilt werden. Außerdem sind sie der Ansicht, dass die visuelle Anthropologie ein legitimes Feld der anthropologischen Beobachtung ist. Hall erläutert außerdem die Unterschiede zwischen Verbalem und Visuellem. Es herrscht zwar einerseits das Bewusstsein darüber, dass andere Länder andere Sprachen sprechen, andererseits besteht teilweise kein Bewusstsein darüber, dass Menschen aus unterschiedlichen Kulturkreisen, auf verschiedene Art und Weise sehen und beobachten. Dies liegt der Tatsache zugrunde, dass Sehen als passiv und Sprechen als aktiv betrachtet wird.³⁶⁰

Die Colliers sehen die Vorteile, welche die Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie haben kann, besonders in der Nutzung der Kamera als wichtiges

³⁵⁷ Theye, 1990a: S. 375

³⁵⁸ Vgl. Pink, 2010: S. 97

³⁵⁹ Hall, 2004: S. XVII

³⁶⁰ Vgl. Hall, 2004: S. XVI f

Werkzeug beim Sammeln visueller Informationen, da Menschen oftmals schlechte Beobachter sind. Sie hilft dabei mehr und vor allem mit größerer Genauigkeit zu sehen. Sie sind aber auch der Meinung, dass die Kamera kein Allheilmittel für unsere visuellen Einschränkungen darstellt, denn es bedarf durchaus einer intensiven und systematisierten Analyse, um von den Aufnahmen der Kulturen, des Verhaltens und der Interaktionen zu profitieren. Unter der Bedingung, dass dieses Werkzeug qualifiziert und angemessen genutzt wird, kann sie unsere Wahrnehmungen erweitern. Fotografie ist eigentlich nur ein Mittel zum Zweck, denn nur die Verantwortung des Benutzers kann das Auge der Kamera für eine sinnvolle Nutzung für die Forschung öffnen.³⁶¹

Die Vorzüge der Kamera, die von großem Wert für die Kultur- und Sozialanthropologie sein können, sehen die Colliers wie folgt:

The camera, however automatic, is a tool that is highly sensitive to the attitudes of its operator. Like the tape recorder it documents mechanically but does not by its mechanics necessarily limit the sensitivity of the human observer; it is a tool of both extreme selectivity and no selectivity at all.³⁶²

Sie fragen auch nach den Einschränkungen, welche die Kamera haben kann. Diese sind aber im Endeffekt mit jenen des Benutzers gleichzusetzen. Es eröffnet sich demnach wieder das Problem der ungenauen Beobachtung des Fotografen selbst. In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts werden Fotografien vor allem zu Illustrationszwecken verwendet. Die Anthropologen empfinden die Möglichkeit der Aufnahmen zwar als gut, jedoch in einigen Fällen als „too good, with more information than we can refine.“³⁶³ Dies ist einer der Gründe, warum wenig Forschung mit fotografischem Material betrieben wurde.³⁶⁴

Die Autoren raten außerdem von der Verwendung eines Tele-Objektivs ab. Dieses wird gerne verwendet, um unauffällig oder versteckt zu fotografieren. Sie schlagen hier eher die teilnehmende Beobachtung vor.³⁶⁵ Dies ist ein wichtiger Aspekt, denn um das Vertrauen der Menschen zu gewinnen und die Ergebnisse zu erzielen, die

³⁶¹ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 5

³⁶² Collier; Collier, 2004: S. 9

³⁶³ Collier; Collier, 2004: S. 10

³⁶⁴ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 10

von einer guten Forschung erwartet werden, ist es kontraproduktiv aus der Distanz zu fotografieren. Dies schlägt sich nämlich in der Qualität der dabei entstehenden Fotos nieder, da zumeist der Unterschied erkennbar ist, ob der Fotograf mit einem Normal- oder Weitwinkelobjektiv mitten im Geschehen war oder mit dem Teleobjektiv aus der Ferne fotografiert.

Ein weiterer wichtiger Punkt für die Forschung mit Einbeziehung der Fotografie, ist das Involvieren der Fotografierten in den Forschungsprozess. Durch die gemeinsame Analyse der aufgenommenen Fotografien wird mehr Authentizität erreicht und dies macht das Wertvolle der fotografischen Forschung für die Kultur- und Sozialanthropologie aus. Die Fotografie fungiert hier als sogenannter *can opener* oder *golden key*. Durch das gemeinsame Betrachten der Bilder entsteht die erste Verbindung und Interaktion zwischen Fotograf und Fotografierten.³⁶⁶ Die Colliers betonen besonders die Bedeutung des Verhaltens des Fotografen gegenüber den Aufgenommenen. Solange mit Anstand und Rücksichtnahme fotografiert wird, ist eine gute Grundlage für die fotografische Forschung gewährleistet, da dadurch Vertrauen, Verständnis und Wertschätzung aufgebaut werden und somit die Toleranz für das Fotografieren größer wird.³⁶⁷ „After all, what you photograph is their *image*, and the nonverbal image often tends to be more emotionally charged than the one they express verbally and intellectually.“³⁶⁸

Es ist jedoch bei der Forschung mit der Kamera auch Vorsicht geboten. Patricia Hitchcock meint hierzu: „If a man’s research plan involves the people he wishes to photograph he has to consider their feelings. He is not a tourist or press photographer whose aim often is to get a picture and get out, broken camera or no.“³⁶⁹

Bereits im Kapitel 4.2.2 *Einsatz und Anwendungsbereiche* wurde die Verwendung von Fotos bei Interviews erörtert. Die Bedeutung dieser Methode wird von den Colliers besonders hervorgehoben, da der Datenumfang dadurch erheblich erweitert

³⁶⁵ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 21

³⁶⁶ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 23

³⁶⁷ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 27

³⁶⁸ Collier; Collier, 2004: S. 27

³⁶⁹ Zit. nach Collier; Collier, 2004: S. 24

und vergrößert werden kann. „Photographs can be communication bridges between strangers that can become pathways into unfamiliar, unforeseen environments and subjects.“³⁷⁰ Die vollständige Nutzung der Kameraaufnahmen ist nur durch die Interpretation der Einheimischen möglich.³⁷¹ Einer der wichtigsten Punkte, der beim Fotografieren im Feld beachtet werden muss, ist die Einhaltung gewisser Grenzen. Es gibt Szenen, die ohne weiteres fotografiert werden dürfen, jedoch genauso Szenen, die ein Tabu darstellen und an dieses muss sich der Fotograf unbedingt halten.³⁷² „Beyond specific refinements, the approach must match dignity with dignity and respect with respect.“³⁷³ Weitere wichtige Aspekte und grundlegende Fähigkeiten, die jeder Feldforscher besitzen sollte, sind Kommunikation und Empathie. Dies ist auch über die Kultur- und Sozialanthropologie hinaus gesehen der Schlüssel zu generell guter fotografischer Arbeit.³⁷⁴

Auch Jan Lederbogen sieht die Verwendung von Fotos bei Interviews besonders positiv, da dem Interviewpartner das Gefühl vermittelt wird, nicht ganz im Mittelpunkt zu stehen, sondern die Fotografien ebenfalls eine große Rolle spielen und als ‚dritte Partei‘ im Interview zu sehen sind. Weitere Vorteile sind die Vermeidung von Missverständnissen und die Möglichkeit einer direkteren Fragestellung.³⁷⁵

Das Visuelle kann sowohl Untersuchungsgegenstand sein als auch ein Mittel mit dem Wissen produziert wird. Das Visuelle umfasst hier nicht nur Fotografie und Film, sondern auch Zeichnungen und Kunst.³⁷⁶

Bei der Betrachtung und Interpretation von Bildern in der Kultur- und Sozialanthropologie sind für Pink vier ausschlaggebende Punkte zu beachten: Erstens der Kontext, in dem das Bild entstanden ist, zweitens der Inhalt des Bildes, drittens der Kontext und die Subjektivität mit der die Bilder betrachtet werden und viertens die Materialität

³⁷⁰ Collier; Collier, 2004: S. 99

³⁷¹ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 108

³⁷² Vgl. Collier; Collier: S. 133

³⁷³ Collier; Collier, 2004: S. 134

³⁷⁴ Vgl. Collier; Collier, 2004: S. 214

³⁷⁵ Vgl. Lederbogen, 2003: S. 236

³⁷⁶ Vgl. Pink, 2006: S. 16

und Wirkung von Bildern. Um die Beziehung zwischen Menschen verstehen zu können, ist es wichtig alle vier Bereiche in die Forschung miteinzubeziehen.³⁷⁷

Marcus Banks sieht dies ähnlich, da für ihn bei der Forschung mit Fotografien genauso mehrere ähnliche Punkte zu beachten sind: Was beinhaltet das Foto, was zeigt es, wann und wo entstand die Aufnahme, wer war der Fotograf und schließlich wie erhielten andere dieses Bild, wie wird es gelesen und welche Intention steht dabei dahinter?³⁷⁸ Außerdem ist es wichtig auch immer den kulturellen Hintergrund des Forschers in Bezug auf visuelle Aspekte bei Untersuchungen dieser Art zu berücksichtigen. Jeder soziale Wissenschaftler muss sich seiner Beeinflussung bewusst sein bevor mit der Forschung begonnen wird.³⁷⁹

Einen weiteren Vorteil vor allem der heutigen digitalen Fotografie bildet die Möglichkeit, einfach und schnell Kopien des digitalen visuellen Materials anzufertigen und dieses Kollegen und teilweise auch den Menschen, bei denen geforscht wurde, zur Verfügung zu stellen oder gemeinsam zu analysieren. Außerdem besteht die Möglichkeit einen Katalog mit visuellen Medien anzulegen, sowohl als geordnete Datenbank für den Forscher selbst oder als Gelegenheit dazu auch Studenten oder andere Interessierte zugreifen zu lassen.³⁸⁰

Banks betont aber auch, dass die Verwendung von visuellem Material in empirischen Feldforschungen nur als eine der vielen Methoden in der Kultur- und Sozialanthropologie verstanden werden kann. Er diskutiert ferner die Kritik, die an der Visuellen Anthropologie geübt wird. Zum Beispiel, dass die Gefahr besteht, zu viel Material willkürlich zu sammeln, welches später nie in der Gesamtheit genutzt werden kann. Ein weiteres Problem stellt die nachträgliche Bearbeitung des Materials dar, die in großem Maße Zeit in Anspruch nimmt. Banks hingegen ist der gegenteiligen Meinung, da für ihn Fotos von sozialen Forschungen nicht ohne den Gesamtzusammenhang gesehen werden können. Jedes Bild ist grundsätzlich problematisch

³⁷⁷ Vgl. Pink, 2006: S. 31

³⁷⁸ Vgl. Banks, 2001: S. 7

³⁷⁹ Vgl. Banks, 2001: S. 13

³⁸⁰ Vgl. Banks, 2001: S. 151f

und komplex und trotzdem sind sie ein allgegenwärtiger Aspekt von fast allen sozialen Beziehungen.³⁸¹

Pink erkennt in der Visuellen Anthropologie ein enormes Potential an weltweiter Aktivität, denn visuellen Anthropologen ist es möglich, über wissenschaftliche Disziplinen und kulturelle Grenzen hinaus zu kommunizieren.³⁸²

Edwards sieht die Vorteile einer Fotografie folgendermaßen: „It can make the invisible visible, the unnoticed noticed, the complex apparently simple and indeed vice versa.“³⁸³

Für Banks und Morphy liegt der große Nutzen der Fotografie darin, dass der Ethnograph durch die Aufnahmen die Möglichkeit erhält, Analysen auch später durchzuführen und sie streichen außerdem hervor, dass Fotografien viel mehr Informationen aufnehmen können, als das menschliche Gedächtnis oder schriftliche Notizen.³⁸⁴

Als Nachteil der Fotografie in der kultur- und sozialanthropologischen Forschung ist die Entkontextualisierung zu nennen. Mit unterschiedlichen Bildunterschriften kann die Bedeutung von Fotografien variieren. Es besteht also die Möglichkeit, die Bilder nach westlichen Vorstellungen zu beschreiben beziehungsweise zu interpretieren und somit den indigenen Kontext völlig aus den Augen zu verlieren. Dadurch wird ein Bild der ‚Anderen‘ zu einem Bild des ‚Westens‘.³⁸⁵ Elizabeth Edwards sieht besonders bei der Interpretation von Bildern eine Gefahr:

To the anthropologist who knew the cultural context, the visual image spoke volumes, but that power was also a source of danger. An uncaptioned photograph was full of undirected potential. Unlike written descriptions, which always provided some sort of context, a photograph could be supplied with any sort of meaning by the viewer – from competing scientific discourses, or unwelcome popular ones such as racism. It all too easily escaped from professional control. [...] There is a moral imperative against allowing viewers to jump to the wrong conclusions.³⁸⁶

³⁸¹ Vgl. Banks, 2001: S. 176f

³⁸² Vgl. Pink, 2006: S. 100

³⁸³ Edwards, 1992: S. 7

³⁸⁴ Vgl. Banks; Morphy, 1997: S. 14

³⁸⁵ Vgl. Banks; Morphy, 1997: S. 25

³⁸⁶ Edwards, 1997: S. 289f

Die Visuelle Anthropologie ermöglicht es, vor allem durch ihren Bedarf an Reflexion interkulturelle Wechselwirkungen zu beobachten und zu vermitteln. Sie stellt dafür die Methode, das Rüstzeug und die kritische Auseinandersetzung bereit, um sowohl weltweit als auch regional und im Detail zu arbeiten und zu forschen.³⁸⁷

Zusammengefasst bietet die Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie einige Vorteile, indem sie unter anderem den Blick des Ethnologen schärfen und die wissenschaftlichen Forschungen unterstützen kann.³⁸⁸ Hauptsächlich wird sie vor allem zu zwei Zwecken angewandt: der Dokumentation von Daten, sowie als „Mittel zur sozialen Interaktion“³⁸⁹. Die Fotografie ist aber nicht, wie bereits oben erwähnt ein Allheilmittel³⁹⁰, sondern ein unterstützendes und vielseitiges Werkzeug zu Forschungszwecken.

5 World Press Photo Foundation

We exist to inspire understanding of the world through quality photojournalism.³⁹¹

Das fünfte Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich einerseits mit der Entstehung und der Geschichte der World Press Photo Foundation, wobei hier zwei Bilder aus den Jahren 1968 und 1972 näher behandelt werden, die damals als Pressefotos des Jahres prämiert wurden. Andererseits wird die World Press Photo Ausstellung 2008 näher beleuchtet, bei der zum Zwecke dieser Arbeit eine quantitative Untersuchung durchgeführt wurde. Auch die Kritik, die an den Einsendungen von Pressefotografen geübt wird, findet in diesem Kapitel Eingang.

5.1 Geschichte

Die unabhängige und gemeinnützige Organisation, World Press Photo, wurde 1955 in den Niederlanden gegründet und hat ihren Sitz in Amsterdam. Sie unterstützt und fördert die Arbeit professioneller Fotografen im internationalen Rahmen. Zu ihren bekanntesten Aktivitäten zählt vor allem die Organisation des World Press Photo

³⁸⁷ Vgl. Banks; Morphy, 1997: S. 29f

³⁸⁸ Vgl. Lederbogen, 2003: S. 238

³⁸⁹ Lederbogen, 2003: S. 246

³⁹⁰ Collier; Collier, 2004: S. 5

Awards, zu dessen Teilnahme internationale Pressefotografen eingeladen werden. Dieser Award ist der erste internationale Wettbewerb für Pressefotografie, der jährlich stattfindet.³⁹²

Es können sowohl professionelle Pressefotografen sowie auch Fotoagenturen, Zeitungen und Magazine die besten Pressefotografien des Jahres als Einzelbild oder auch als Serie einreichen. Jedes Jahr im Februar wählt eine internationale mehrköpfige Jury, welche aus Fotografen, Redakteuren und Vertretern der Presseagenturen besteht, die besten Fotografien aus. Die breit gefächerte Jury ermöglicht der World Press Photo Organisation nach, „eine Vielfalt an Erfahrung, Sichtweisen, Wahrnehmungen, welche die Objektivität der Beurteilung stärkt.“³⁹³

Die ausgewählten Fotos werden jedes Jahr bei den ‚Awards Days‘ in Amsterdam Ende April ausgezeichnet und danach in einer Wanderausstellung in 45 Ländern gezeigt. Außerdem sind diese besten Pressefotos des Jahres auch in einem Katalog zu sehen, der zu jeder Ausstellung in sechs Sprachen veröffentlicht wird.³⁹⁴ Heute zählt World Press Photo zu einem der weltweit renommiertesten Wettbewerbe für Fotojournalismus und veranstaltet die weitreichendste jährliche Fotoausstellung.³⁹⁵

Des Weiteren gibt es auch verschiedene Förderprojekte der World Press Photo Organisation, wie zum Beispiel die ebenfalls jährlich stattfindende ‚Joop Swart Masterclass‘, die sich an talentierte Fotografen zu Beginn ihrer Karriere richtet. Zusätzlich werden auch Seminare und Workshops für Fotografen, Fotoagenturen und Bildredakteure in Entwicklungsländern angeboten.³⁹⁶ Finanziert wird die World Press Photo Organisation durch Sponsoring der Firmen Canon und TNT³⁹⁷, durch die Unterstützung der Niederländischen Postcode Lotterie, durch Fördermittel für individuelle Aktivitäten und Projektsponsoring.³⁹⁸

³⁹¹ <http://www.worldpressphoto.org>, 17.03.2011

³⁹² Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 160

³⁹³ <http://www.worldpressphoto.org>, 17.03.2011

³⁹⁴ Vgl. <http://www.worldpressphoto.org>, 17.03.2011

³⁹⁵ Vgl. <http://www.archive.worldpressphoto.org/the-archive>, 17.03.2011

³⁹⁶ Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 160

³⁹⁷ TNT ist ein weltweites Transport- und Versandunternehmen

³⁹⁸ Vgl. <http://www.worldpressphoto.org>, 17.03.2011

Neben der Wahl zum Pressefoto des Jahres werden Preise in den folgenden zehn Kategorien vergeben:

- Menschen in den Schlagzeilen
- Harte Fakten
- Reportagen
- Aktuelle Themen
- Alltagsleben
- Porträts
- Kunst und Kultur
- Natur
- Sports Feature
- Sport Action

In jeder dieser zehn Kategorien werden jeweils drei Einzelbilder und drei Fotoserien ausgezeichnet. Außerdem werden jedes Jahr zusätzlich Fotografien als *Ehrenvolle Erwähnung* oder *Honorable Mention* prämiert.³⁹⁹

Es werden in diesem Kapitel, wie bereits eingangs erwähnt, zwei Fotografien vorgestellt, die in den Jahren 1968 und 1972 zum *World Press Photo of the Year* ausgezeichnet wurden. Diese Bildauswahl soll die Betrachtungsweise und die Emotionen, die bei der Betrachtung entstehen, noch mehr verdeutlichen. Des Weiteren soll hier auch den Forschungsfragen nachgegangen werden, ob es vertretbar ist, Bilder dieser Art aufzunehmen und zu präsentieren, sowie die Beweggründe des Betrachters, diese anzusehen, aufgezeigt werden. Außerdem wird in diesem Kapitel auch das Thema des Bildaufbaus und der Ästhetisierung dieser Art von Fotografien behandelt. Diese beiden genannten Fotografien zählen zu den bekanntesten Kriegsbildern und haben sich vermutlich in vielen Köpfen eingeprägt.

³⁹⁹ Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 3

5.1.1 Vietnam Napalm von Huynh Cong ‚Nick‘ Ut

Die Fotografie, die hier behandelt wird, wurde am 8. Juni 1972 von dem Fotografen Huynh Cong ‚Nick‘ Ut in Vietnam während des Krieges aufgenommen. Es zeigt fliehende Kinder nach einem Napalm-Angriff, darunter ist das mittlere Mädchen namentlich als Kim Phúc bekannt. Der Fotograf erhielt für diese Aufnahme im Jahr 1973 den Pulitzer-Preis und das Bild wurde zum World Press Photo des Jahres 1972 gewählt.⁴⁰⁰



Abb. 02 – Original der Aufnahme⁴⁰¹



Abb. 03 – veröffentlichter Ausschnitt⁴⁰²

Es stellt sich hier die Frage, warum gerade dieses Bild so einen großen Bekanntheitsgrad und diese Bedeutung erlangt hat. Es gibt viele Fotografien dieser Art, die jedoch in der immensen Flut von Kriegsfotografien untergehen bzw. nicht hervorstechen.

Einer der Gründe liegt im Aufbau des veröffentlichten Fotos und wird unter anderem von Gerd Blum in seinem Text *Ein Bild schreit. Komposition als Bedeutungsträger in Nick Uts Fotografie ‚Vietnam Napalm‘ (8.6.1972)* erläutert. Das Mädchen ist genau in der Bildmitte abgelichtet und zieht deshalb und auch durch ihren schmerzverzerrten

⁴⁰⁰ Vgl. Paul, 2005: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, 26.03.2012

⁴⁰¹ © Huynh Cong Ut / Associated Press; Paul, 2005: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, 26.03.2012

⁴⁰² © Huynh Cong Ut / Associated Press; Paul, 2005: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, 26.03.2012

Gesichtsausdruck die Aufmerksamkeit auf sich. Ihre von sich gestreckten Arme münden genau in ihrem offenen, schreienden Mund und der Junge links vorne im Bild verstärkt dieses Schreien noch, was an die Gemälde *Der Schrei* von Edvard Munch erinnert. Diese auf den Bildaufbau bezogene Analyse des Fotos erscheint nicht angebracht. Denn diese Szene wurde nicht gestellt, die darauf abgebildeten Menschen posierten nicht, man sieht rein das „beschämende Abbild schmerz erfüllter, um Hilfe schreiender Kinder.“⁴⁰³ Blum meint dazu weiter:

Es sollte doch keiner formalästhetischen Überzeugungskraft bedürfen, um ein schreiendes, verbranntes Mädchen zu einem Gegenüber zu machen, dessen unverschuldetes Leiden erschüttert. Und doch ist es eine nicht allein dem Sujet geschuldete, sondern formal artikulierte und kulturhistorisch gesättigte ikonische Prägnanz, die das Leiden der Kinder in seiner letzten Unabbildbarkeit bewusst macht.⁴⁰⁴

Es steht außer Frage, dass diese Fotografie auch ohne jenen Bildaufbau schrecklich ist, da die Situation und das darauf abgebildete Motiv bestehen bleiben. Jedoch, auch wenn es unangebracht erscheint, sollte man den Faktor der Bildkomposition im Hinblick auf die Wirkung dieses Bildes auf den Betrachter nicht außer Acht lassen. In diesem Fall verstärkt es die Wirkung noch. Der Mensch nimmt bei der Betrachtung des Bildes unbewusst, vielleicht auch bewusst Dinge auf, die ein von vorn herein schon emotionales Bild noch mehr verstärken. Genau diese Aspekte, die Blum hier erwähnt, führen dazu. Bei diesem Foto sollte jedoch auch angemerkt werden, dass der Fotograf in dem Moment der Aufnahme wohl nicht an den Bildaufbau in dieser Art und Weise gedacht hat, denn dieser kam erst durch den Ausschnitt zur Geltung. Hierzu wird im Folgenden nachgegangen:

Diese Fotografie wird ganz allgemein als Ausdruck für die Grauen und Schrecken des Krieges gesehen. Es muss aber auch kritisch betrachtet werden. Gerhard Paul thematisiert in seinem Beitrag sowohl die Wahl des Ausschnittes, als auch die Rolle der Medien und deren Vertreter, wie hier die Fotografen und Videofilmer. Sie fotografierten zunächst die auf sie zulaufenden Kinder und erst als diese Szenen aufgenommen waren, halfen sie ihnen und Nick Ut fuhr mit dem Mädchen ins Krankenhaus. Das Foto wurde nachträglich beschnitten, da sonst die weiteren anwesenden

⁴⁰³ Blum, 2004: S. 32

⁴⁰⁴ Blum, 2004: S. 33

Fotografen rechts im Bild sichtbar geworden wären und dies somit ein kritisches Licht auf die Medienvertreter geworfen hätte. Das Bild wurde später oftmals aus seinem Zusammenhang herausgelöst und ohne den dazugehörigen Kontext veröffentlicht. Dadurch entstanden die unterschiedlichsten Interpretationen und Verzerrungen dieses Bildes. Die häufig vertretene Meinung, dass dieses Foto mit dazu geführt hat, den Krieg zu beenden, wird jedoch von jenen widerlegt, die behaupten, dass zu dieser Zeit in der Region keine amerikanischen Soldaten mehr stationiert waren, da der Rückzug der amerikanischen Truppen bereits vollzogen wurde. Außer Frage steht jedoch, dass sich die Aussage, vor allem eines stark emotional beladenen Bildes, durch den Lauf der Zeit verändern und dementsprechend auch zu Fehlinterpretationen und falschen Deutungen führen kann.⁴⁰⁵

5.1.2 ‚Saigon Execution‘ von Eddie Adams



Abb. 04 – Saigon Execution 1968⁴⁰⁶

Dieses Foto wurde zwei Tage nach der sogenannten Tet-Offensive, die von der nordvietnamesischen Armee und Guerillaeinheiten der Vietcong am 30. Januar 1968 gestartet wurde, aufgenommen. Es zeigt den südvietnamesischen General Nguyen Ngoc Loan, den damaligen Polizeichef von Saigon, bei der Erschießung des Kriegsgefangenen Nguyen Van Lem auf offener Straße. Dieser gehörte der Vietcong an

⁴⁰⁵ Vgl. Paul, 2005: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, 26.03.2012

⁴⁰⁶ © Eddie Adams / Associated Press; <http://digitaljournalist.org/issue0410/adams20.html>, 26.03.2012

und war angeblich an der Ermordung von Polizisten und deren Familien beteiligt. Diesen Vorfall erlebten zwei Presseleute direkt mit. Der NBC-Kameramann Vo Su und der AP-Fotograf Eddie Adams, der dieses Foto dabei aufnahm. Diese Film- und Fotoaufnahmen gingen um die ganze Welt und zeigen eindrucksvoll die Brutalität und Gewalt während des Vietnamkrieges. So negativ der Inhalt dieses Fotos ist, so positiv sind die Auswirkungen für den Fotojournalisten, der es aufnahm. Das Bild wurde als World Press Photo des Jahres 1968 ausgezeichnet und Eddie Adams gewann im Jahr darauf den Pulitzer-Preis für ‚Spot News Photography‘.⁴⁰⁷

Die Auswirkungen für den General, der die Erschießung durchführte, waren natürlich ganz andere. Dazu schrieb Eddie Adams 1998 im *Time Magazine*:

I won a Pulitzer Prize in 1969 for a photograph of one man shooting another. Two people died in that photograph: the recipient of the bullet and GENERAL NGUYEN NGOC LOAN. The general killed the Viet Cong; I killed the general with my camera. Still photographs are the most powerful weapon in the world. People believe them, but photographs do lie, even without manipulation. They are only half-truths. What the photograph didn't say was, "What would you do if you were the general at that time and place on that hot day, and you caught the so-called bad guy after he blew away one, two or three American soldiers?" General Loan was what you would call a real warrior, admired by his troops. I'm not saying what he did was right, but you have to put yourself in his position. The photograph also doesn't say that the general devoted much of his time trying to get hospitals built in Vietnam for war casualties. This picture really messed up his life. He never blamed me. He told me if I hadn't taken the picture, someone else would have, but I've felt bad for him and his family for a long time. I had kept in contact with him; the last time we spoke was about six months ago, when he was very ill. I sent flowers when I heard that he had died and wrote, I'm sorry. There are tears in my eyes'.⁴⁰⁸

An diesen persönlichen Worten von Eddie Adams ist erkennbar, dass er als Fotograf diese Bilder nicht leichtfertig aufnimmt und ihm durchaus bewusst ist, welchen Einfluss und welche Macht Fotos haben können. Er selbst spricht in diesem Artikel von Fotografien als machtvolle Waffen.

Der Fotograf und Redakteur Horst Faas, der damals bei der *Associated Press* arbeitete und Eddie Adams Fotos als erster durchsah, meinte zu diesem Bild: „The perfect newspaper picture – the perfectly framed and exposed ‚frozen moment‘ of an event which I felt instantly would become representative of the brutality of the Vietnam War.“⁴⁰⁹ Eddie Adams strebte als Fotograf nicht nur danach eine gute Fotoreportage

⁴⁰⁷ Vgl. Pitterle, 2009: <http://rpzine.de/2009/07/eddie-adams-die-geschichte-des-saigon-execution-fotos/>, 22.09.2011

⁴⁰⁸ Adams, 1998: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html>, 22.09.2011

⁴⁰⁹ Faas, 2004: <http://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html>, 22.09.2011

zu liefern, sondern nach der einen perfekten, aussagekräftigen und bedeutenden Fotografie, die all die Frustrationen, den Mut und das Leiden des Krieges zeigen sollte. Obwohl seine Vorgesetzten mit seinen Bildern zufrieden waren, war er es selbst nicht, bis zu dem Zeitpunkt am 1. Februar, als er das hier behandelte Foto aufnahm. Danach sagte er jemandem im Büro: "I got what I came to Vietnam for".⁴¹⁰

Es stellt sich hier die Frage, wie es in solch einem Moment möglich ist, den Auslöser zu betätigen beziehungsweise auch nur daran zu denken, ein Foto zu machen? Dies ist zwar jene Tätigkeit, die von einem Fotojournalisten verlangt wird, jedoch ist nicht auszunehmen wo die Grenze besteht?

Der Fotograf Sebastião Salgado erklärt in einem Interview: „Ehrlich gesagt, manchmal merke ich gar nicht, wenn ich ein Foto mache. Ich bewege einfach meine Finger, die Kamera wird Teil meiner Hand.“⁴¹¹

Susan Sontag schreibt dazu in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten*:

[...] zur Darstellung des Krieges in Worten oder Bildern bedarf es einer entschiedenen, unerschütterlichen Distanz. In seiner Anleitung zur Herstellung von Schlachtengemälden betont Leonardo da Vinci, Künstler müßten den Mut und die Vorstellungskraft aufbringen, den Krieg in seiner ganzen Abscheulichkeit zu zeigen.⁴¹²

Dieser Mut wird auch von Fotojournalisten gefordert.

5.2 Die World Press Photo Ausstellung 2008

Die 51. World Press Photo Ausstellung im Jahr 2008 fand in Wien vom 29. August bis 28. September in der Galerie Westlicht statt.

Die Fotos wurden im Februar 2008 in Amsterdam von einer, aus dreizehn Fachleuten im Bereich der Pressefotografie bestehenden, unabhängigen Jury beurteilt.⁴¹³

⁴¹⁰ Faas, 2004: <http://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html>, 22.09.2011

⁴¹¹ Diening; Lichterbeck, 2008: <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/da-wo-es-wehtut/1328964.html>, 22.04.2011

⁴¹² Sontag, 2003, S. 87

⁴¹³ Vgl. World Press Photo 08, 2008: S.160

Gezeigt werden die rund 200 besten Pressefotos des vorangegangenen Jahres 2007. Die Ausstellung ist eine Wanderausstellung, die in über 100 Städten weltweit stattfindet und rund zwei Millionen Besucher anzieht. Sie stellt sowohl eine Leistungsschau des internationalen Fotojournalismus als auch einen Rückblick auf das Zeitgeschehen und die Weltereignisse des letzten Jahres dar. Es wurden in diesem Jahr Bewerbungen von 5.019 Fotografen aus 125 Ländern und insgesamt 80.536 Fotos eingereicht. Davon ausgezeichnet wurden 59 Fotografen aus 23 Ländern.⁴¹⁴

„Nach den Richtlinien von World Press Photo müssen die Fotos des Jahres von ‚großer fotojournalistischer Bedeutung‘ sein und sich durch ‚außerordentliche Qualität der visuellen Perzeption und Kreativität‘ auszeichnen.“⁴¹⁵ Das heißt, besonders wichtig bei der Auswahl der Bilder sind deren Nachrichtenwert, ihr Inhalt und die individuelle, stilistische Herangehensweise an diesen Inhalt.⁴¹⁶

In dieser Arbeit werden nicht alle preisgekrönten Fotos jeder Kategorie behandelt, sondern einzelne ausgewählte Bilder, die aussagekräftig und besonders emotional sind.

Das Pressefoto des Jahres 2007 stammt von dem britischen Fotografen Tim Hetherington. Dieses Bild ist Teil einer Fotoserie, die auch den 2. Preis in der Kategorie Reportagen erhielt. Es zeigt einen amerikanischen Soldaten, der sich in einem Bunker in Afghanistan erschöpft zurücklehnt.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Vgl. <http://www.westlicht.at/index.php?id=119621>, 05.10.2011

⁴¹⁵ <http://www.westlicht.at>, 03.10.2011

⁴¹⁶ Vgl. <http://www.westlicht.at>, 03.10.2011

⁴¹⁷ Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 5



Abb. 05 – World Press Photo des Jahres 2007⁴¹⁸

Diese Fotoserie entstand im Auftrag von Vanity Fair. Der Vorsitzende der Jury, Gary Knight, kommentierte die Wahl der Jury folgendermaßen: „Das Bild zeigt die Erschöpfung eines Mannes – und die Erschöpfung einer Nation [...] Wir sind alle damit verbunden. Es ist das Bild eines Mannes am Ende.“⁴¹⁹

Für Tim Hetherington ist die „Fotografie die zugänglichste Form der visuellen Kommunikation.“⁴²⁰ Er bezeichnet sich selbst nicht als klassischen Fotografen, sondern eher als einen Fotojournalisten, der mit seinen Dokumentationen visuelle Geschichten erzählen will:

Meine Arbeit basiert auf meinem Engagement für Menschenrechte und der Analyse politischer Ansichten vor geschichtlichem und politischem Hintergrund. Es geht um das Zeugnis, um das Erzählen von Geschichten. Fotografie ist für mich eine Art, die Welt zu untersuchen, Geschichten zu kreieren und mit möglichst vielen Menschen zu kommunizieren. Wenn die Fotografie dies für mich auf eine sinnvolle Art nicht mehr leisten kann, werde ich kein Fotograf mehr sein. [...] Durch eine visuelle Kultur kann man Leute erreichen, ohne von einer bestimmten Sprache oder Ausbildung abhängig zu sein. Das Aufregende an den Medien heute ist, dass ihre Grenzen verwischen und wir so Geschichten auf unterschiedlichste Arten erzählen können. Für mich als Geschichtenerzähler ist es eine Herausforderung, die digitale Kultur in ihrer ganzen Bandbreite zu nutzen. Ich will auf einer möglichst breiten Plattform arbeiten, sowohl auf dem Bildschirm als auch in gedruckter Form und einem möglichst breiten Publikum Geschichten von der Welt um mich herum erzählen.⁴²¹

⁴¹⁸ © Tim Hetherington / Vanity Fair, <http://www.westlicht.com/index.php?f=current&id=119621&mode=&se=>, 29.04.2012

⁴¹⁹ <http://www.westlicht.at/index.php?id=119621>, 05.10.2011

⁴²⁰ World Press Photo 08, 2008: S. 4

⁴²¹ World Press Photo 08, 2008: S. 4

Zu seinem prämierten Foto sagt er selbst: „Es ist ein Foto über Gefühle. Es zeigt das Gefühl des Soldaten, aber spiegelt auch meine Ermüdung zu dem Zeitpunkt wider.“⁴²²

Wie gefährlich der Beruf eines Fotojournalisten sein kann, beziehungsweise ist, zeigt der Tod dieses preisgekrönten Fotografen Tim Hetherington. Er starb im April 2011 gemeinsam mit einem Kollegen in der umkämpften Stadt Misrata in Libyen durch eine Panzerabwehrgranate. Die US-Regierung gab dazu diese Stellungnahme ab: „Journalisten auf der ganzen Welt riskieren jeden Tag ihr Leben, um uns auf dem Laufenden zu halten.“⁴²³ Im Jahr 2011 starben bereits 18 Journalisten bei der Ausübung ihrer Arbeit.⁴²⁴

Die folgenden vier Einzelfotos beziehungsweise Fotoserien wurden in die quantitative Untersuchung aufgenommen, um die Reaktionen der Ausstellungsbesucher in Bezug auf diese Bilder zu erfahren. Dieser Fragebogen wurde bei der World Press Photo Ausstellung 2008 in der Galerie Westlicht in Wien beim Eintritt ausgeteilt. Die Fotografien werden hier nun kurz beschrieben. Auf die Auswertung der Besuchermeinungen zu diesen Fotos wird später im Kapitel 6.2 näher eingegangen.

Das nachfolgende Bild wurde in der Kategorie ‚Aktuelle Themen‘ mit dem 1. Preis bei den Einzelfotos ausgezeichnet.

⁴²² World Press Photo 08, 2008: S. 4

⁴²³ Kurier, 22.04.2011: S. 6

⁴²⁴ Vgl. Kurier, 22.04.2011: S. 6



Abb. 06 – Abtransport eines Gorillas⁴²⁵

Interessant bei diesem Bild ist, dass beim ersten Betrachten keine Klarheit darüber besteht, wie die dargestellte Situation zu interpretieren ist. Deshalb folgt an dieser Stelle ein Auszug aus der Bildbeschreibung des Ausstellungskataloges:

Wildschützer des Virunga Nationalparks im Osten der Demokratischen Republik Kongo bergen vier tote Berggorillas, die erschossen im Wald gefunden worden waren. Diese Gorillas, eine sehr bedrohte Tierart, leben in einem konfliktreichen Gebiet. [...] Es ist nicht immer deutlich, wer die Gorillas angreift, einige von ihnen sind jedoch auf eine Art getötet worden, die an Hinrichtungen während des Genozids in Ruanda erinnert. Manchmal werden sie als Bushmeat gegessen. Der Lebensraum der Gorillas wird außerdem durch Holzschatz von sowohl Milizen als auch illegalen Köhlereien zur Holzkohleproduktion zerstört. Weltweit gibt es noch etwa 700 Berggorillas. Über die Hälfte davon lebt im Virunga-Park, mindestens neun wurden 2007 getötet. Ranger, die versuchen, die Gorillas zu schützen, werden ebenfalls angegriffen.⁴²⁶

Ohne diese Bildbeschreibung könnte auch angenommen werden, dass der Gorilla von den ihn tragenden Menschen getötet wurde und nicht, wie in diesem Fall, bereits tot gefunden und nun geborgen wird. Hier widerlegt sich die Ansicht, dass ein Bild sich selbst erklärt. Manchmal bedarf es einer Bildbeschreibung, um ein Bild nicht falsch zu interpretieren. Jedoch gibt es auch Fotografien, die keine weiteren Erklärungen benötigen. Dies zeigt die Notwendigkeit, Fotografien kritisch zu betrachten, da sonst leicht Fehlinterpretationen möglich sind.

⁴²⁵ © Brent Stirton / Getty Images für Newsweek, <http://blog.gettyimages.com/2008/06/11/murder-in-congo-a-cry-to-save-the-planet/>, 29.04.2012

⁴²⁶ World Press Photo 08, 2008: S. 55

Das nächste Bild erhielt in der Kategorie Sport Action den 3. Preis im Bereich Fotoserien und zeigt ein kurioses Ereignis während eines Basketballspiels. Der Spieler im weißen Trikot blieb dabei unverletzt und konnte weiterspielen.⁴²⁷



Abb. 07 – Basketballspiel⁴²⁸

Bei diesem Foto stellt sich einerseits die Frage, wie überhaupt diese Situation zustande kommen kann und andererseits ist es erstaunlich, dass der Fotograf genau diesen Moment einfangen konnte. Bei diesem Bild geht es vordergründig um die Reaktionen, die es bei den Ausstellungsbesuchern auslöst.

Die folgende Fotoserie wurde in der Kategorie Kunst und Kultur mit dem 3. Preis prämiert und beinhaltet laut Bildbeschreibung folgendes:

Die Volksreligion María Lionza ist eine der Sekten mit der größten Anhängerschaft in Venezuela. Der Kult ist eine Mischung aus afrikanischen, indianischen und katholischen Elementen und ist in allen Schichten der venezolanischen Gesellschaft populär. María Lionza wird als Göttin der Natur, der Liebe, des Friedens und der Harmonie verehrt. Um ihren Ursprung ranken sich verschiedene Legenden, aber ihre Anhänger glauben, dass sie zusammen mit anderen wichtigen Geistern immer noch auf dem Berg Sorte lebt.⁴²⁹

⁴²⁷ Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 146

⁴²⁸ © Chris Detrick / The Salt Lake Tribune, <http://www.westlicht.com/index.php?f=current&id=119621&mode=&se=>, 29.04.2012

⁴²⁹ World Press Photo 08, 2008: S. 106

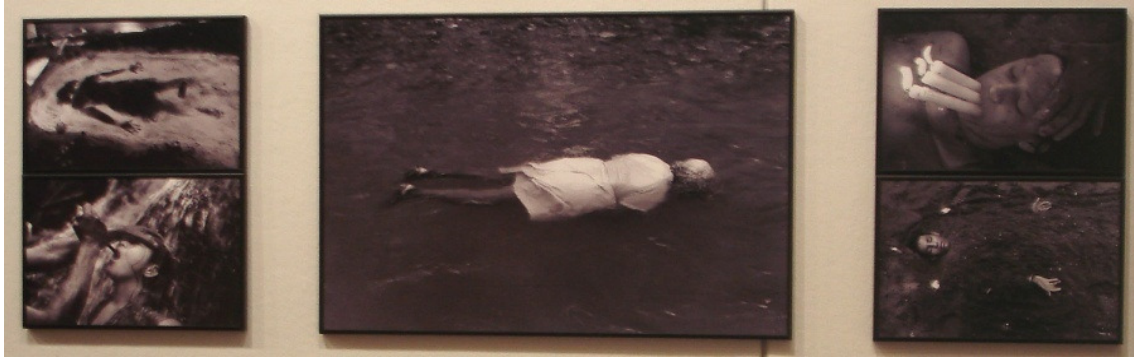


Abb. 08 – María Lionza, Venezuela⁴³⁰

Das Foto links oben zeigt ein Kalkbett, worauf Menschen als Teil des Heilungsprozesses liegen. Darunter wird ein Ritual dargestellt, das wie folgt charakterisiert wird: „Gewalttätige Gebärden sind typisch für viele Rituale, aber niemand wird verletzt.“⁴³¹ Auf dem mittleren Bild ist eine im Wasser liegende Frau abgebildet. Dies wird als wichtig zur geistigen Reinigung und als Zeichen der Verbundenheit zur Natur gesehen. Kerzen im Mund, wie rechts oben abgebildet werden als Mittel gegen Wahnsinn verwendet und die Bedeckung des Körpers mit Erde dient der Austreibung böser Geister.⁴³²

Diese Fotoserie wurde für den Fragebogen ausgewählt, um die Reaktionen der Besucher darauf zu erfahren. Wie wird dieser Kult wahrgenommen und welche Emotionen entstehen dabei? Dazu wird ebenfalls in Kapitel 6.2 näher eingegangen.

Die nächste Fotoserie wurde mit dem 1. Preis in der Kategorie Harte Fakten ausgezeichnet und zeigt die Dokumentation der Ereignisse des 27. Dezembers 2007. Die pakistanische Führerin der Opposition, Benazir Bhutto wird an diesem Tag nach einer Wahlkampfrede ermordet.⁴³³

⁴³⁰ © Cristina García Roderó / Magnum Photos, Aufnahme der Verfasserin in der World Press Photo Ausstellung 2008

⁴³¹ World Press Photo 08, 2008: S. 106

⁴³² Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 106

⁴³³ Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 30



Abb. 09 – Ermordung Benazir Bhuttos⁴³⁴

Links oben ist Bhutto bei ihrer Ansprache vor dem Anschlag zu sehen, rechts daneben danach aus dem Auto winkend, rechts unten ein Opfer des Bombenanschlags und links daneben: „Ein Überlebender wird am Ort des Mordanschlags von Emotionen überwältigt.“⁴³⁵

Der letzte Satz in der Bildbeschreibung nimmt schon vorweg, dass diese Fotoserie eine sehr emotionale darstellt. Aus diesem Grund wurde sie auch für den Fragebogen ausgewählt. Es stellte sich die Frage, ob diese Fotografien auch wirklich jene Emotionen beim Betrachter hervorrufen, oder ob einige Besucher bereits so abgestumpft sind, dass hier keinerlei Emotionen mehr ausgelöst werden.

In einem Artikel für *Getty Images* beschreibt John Moore, Fotograf dieser Bilder, seine Eindrücke während dieses Attentats. In dem Moment als die ersten Schüsse fielen,

I raised my camera, my finger pressed down on the shutter release. Just as the camera came up in front of my face, the bomb went off. [...] I spent some time photographing him, but he never seemed to notice me. He was in total shock.⁴³⁶

⁴³⁴ © John Moore / Getty Images, Aufnahme der Verfasserin in der World Press Photo Ausstellung 2008

⁴³⁵ World Press Photo 08, 2008: S. 30ff

⁴³⁶ Moore, 2008: <http://blog.gettyimages.com/2008/01/18/the-assassination-of-benazir-bhutto/#more-5126>, 05.10.2011

Einer der später ankommenden Fotografen, erzählte Moore, „that he saw me hopping from place to place through the blood and body parts, watching my step. Much was too gruesome to photograph.“⁴³⁷

Auffallend und interessant an dieser Beschreibung ist – auch im Hinblick auf die Erörterung der Forschungsfrage, wie in solchen Momenten fotografiert werden kann – Moores Wiedergabe der Beobachtungen eines anderen Fotografen über ihn selbst. Daraus lässt sich schließen, dass er sich über sein Verhalten in diesen Momenten entweder nicht bewusst ist oder es weitgehend ausblendet. Dadurch wird das Auslösen der Kamera in solchen Augenblicken eventuell erklärbar. Wobei Moore auch erwähnt, manches nicht fotografieren zu können, was der letzte Satz im obigen Zitat beweist.

5.3 Kritik

Es wird auch Kritik an der Einstellung und den Einsendungen verschiedener Pressefotografen geübt. Dazu meint der Vorsitzende der Jury im Jahr 2008, Gary Knight:

Das Hauptziel des World Press Photo Wettbewerbs ist die Prämierung großer Leistungen in der Pressefotografie, und es war enttäuschend, so viele Einsendungen zu sehen, die Altvertrautes zeigten. Man fragt sich, warum manche Fotojournalisten Zeit und Energie darauf verwenden, uns zu erzählen, was wir bereits wissen, und das in einem Stil, der von einem anderen Fotografen geliehen ist.⁴³⁸

Knight setzt sich dabei jedoch nicht für eine Verdrängung der weiterhin existierenden Probleme aus der fotojournalistischen Arbeit ein sondern dafür, bei der weiteren Beschäftigung mit diesen Themen, Lösungen hervorzubringen. Er kritisiert das reine Wiederholen bestehender Tatsachen und die Nachahmung von bereits ausgezeichneten Fotografen. Denn diese Fotografien erscheinen nur zum Zwecke des Gewinns eines Preises erstellt worden zu sein⁴³⁹, was Knight als ein „aus journalistischer Sicht [...] sinnloses Unterfangen“⁴⁴⁰ sieht.

⁴³⁷ Moore, 2008: <http://blog.gettyimages.com/2008/01/18/the-assassination-of-benazir-bhutto/#more-5126>, 05.10.2011

⁴³⁸ World Press Photo 08, 2008: S. 8

⁴³⁹ Vgl. World Press Photo 08, 2008: S. 8

⁴⁴⁰ World Press Photo 08, 2008: S. 8

Die Arbeit der Jury und die ausgezeichneten Pressefotografien kommentiert Gary Knight wie folgt:

Die Jury war gebeten worden, kreativen und effektiven Journalismus auszuzeichnen, und war begeistert von Fotos, die keine einfachen Lösungen zeigten, sondern etwas Schwierigeres taten: Sie erregten die Neugierde des Betrachters und ließen Fragen aufkommen. Dies hat ebenso viel mit Journalismus zu tun wie mit Fotografie. Der Leser, der dieses Buch durchblättert, übernimmt die ihm von Fotografen und der Jury übergebene Verantwortung, etwas daraus zu lernen. Er wird angeregt, auf die Bildunterschriften zu achten, über sie nachzudenken und nachzuforschen. Wir hoffen, dass der Leser durch die Betrachtung dieser Bilder etwas mehr von der Welt und unserem Platz in ihr versteht. Dieses Buch markiert nicht das Ende eines Prozesses, sondern einen Neuanfang.⁴⁴¹

Gary Knight wirft hier kurz die Thematik der Bildunterschriften auf, welche auch schon bei dem Foto von Brent Stirton kurz angeschnitten wurde. Es gibt den bekannten Satz, „ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ sowie das Zitat von Michel Foucault:

Ich weiß, man sollte nicht erzählen, was auf einer Fotografie zu sehen ist. Natürlich ist es das Zeichen, das hier Probleme bereitet, denn entweder erzählt die Fotografie gar nichts, so dass der Bericht sie in unangemessener Weise verändert, oder sie erzählt etwas, und dann braucht sie uns nicht.⁴⁴²

Einerseits gibt es Fotografien, die auch ohne Zusatztext sehr aussagekräftig sind und andererseits kann gerade so ein Text die Gefühle oder die Aussage eines Bildes verändern, selbst noch verstärken.

Auch Susan Sontag schreibt dazu: „Und jedes Foto wartet auf eine Bildlegende, die es erklärt – oder fälscht.“⁴⁴³ Sie gibt hierzu ein Beispiel, nämlich jenes des Balkankrieges. Bei der Berichterstattung wurden die gleichen Fotos für unterschiedliche Zwecke und für beide Seiten der Kämpfenden verwendet.⁴⁴⁴ Abschließend meint Sontag, dass man eine Aufnahme auf verschiedenste Art und Weise deuten kann, jedoch am Ende das hinein interpretiert, was das Foto wirklich sagen soll.⁴⁴⁵ In ihrem Buch *Über Fotografie* benennt sie die Bildbeschreibung als fehlende Stimme einer Fotografie, welche die Wahrheit ausdrücken sollte. Jedoch ist auch eine der Wahr-

⁴⁴¹ World Press Photo 08, 2008: S. 8

⁴⁴² Foucault, 2005 [1982]: S. 294

⁴⁴³ Sontag, 2003: S. 17

⁴⁴⁴ Vgl. Sontag, 2003: S. 17

⁴⁴⁵ Vgl. Sontag, 2003: S. 37

heit entsprechende Bildbeschreibung nur eine von vielen möglichen Interpretationen eines Fotos.⁴⁴⁶

Abschließend ist anzumerken, dass es nicht so sehr auf eine Bildbeschreibung ankommt, sondern dass es besonders wichtig ist, den Kontext des Bildes zu kennen oder zu hinterfragen. Denn wie Estelle Jussim schreibt:

Without context – the context of other photographs, the context of the economic and political realities of the time, plus *the context in verbal terms* of how the image related to those realities – there can be little chance that a single picture can convey not only its intended meaning but a persuasive message that could motivate action.⁴⁴⁷

6 Auswertung der quantitativen Forschung bei der World Press Photo Ausstellung 2008

‘The pictures talk to us,’ [...]. ‘And they say plenty.’ They say plenty, moreover, about themselves, about the kind of pictures they are and the sort of work they perform.⁴⁴⁸

Im Zuge der vorliegenden Arbeit erstellte die Verfasserin einen zweiseitigen Fragebogen⁴⁴⁹, der an die Besucher der Ausstellung beim Eintritt verteilt wurde. Insgesamt wurden 241 Fragebögen retourniert.

Herauszufinden gilt es, ob und welche Emotionen die ausgestellten Fotografien auslösen können oder ob die Besucher bereits zu sehr von Fotos dieser Art abgestumpft sind. Des Weiteren soll untersucht werden, wie die Ausstellung generell gesehen und warum sie besucht wird.

6.1 Allgemeines

Zunächst sollen die grundlegenden Fakten dargelegt werden, die das Geschlecht, das Alter und die Berufsgruppe der Befragten betreffen.

⁴⁴⁶ Vgl. Sontag, 2006: S. 106

⁴⁴⁷ Jussim, 1984: S. 110

⁴⁴⁸ Trachtenberg, 1984: S. 59

⁴⁴⁹ Siehe Anhang

Beim Geschlechterverhältnis verhält es sich folgendermaßen, dass 40,2 Prozent der Befragten männlich und 59,3 Prozent davon weiblich sind. Eine Person enthielt sich der Beantwortung dieser Frage.

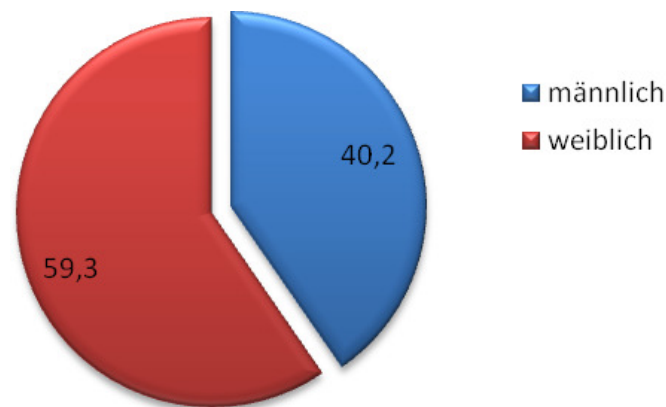


Abb. 10 – Geschlechterverhältnis in Prozent

Der Eindruck der Autorin, dass eher ein jüngeres Publikum die Ausstellung besucht, wurde bestätigt. Die Mehrheit von 69,3 Prozent ist zwischen 18 und 30 Jahren alt. Die nächstgrößere Gruppe sind die 31 bis 45-jährigen mit 17,8 Prozent. Die anderen Alterskategorien erreichen die 10 Prozentmarke nicht.

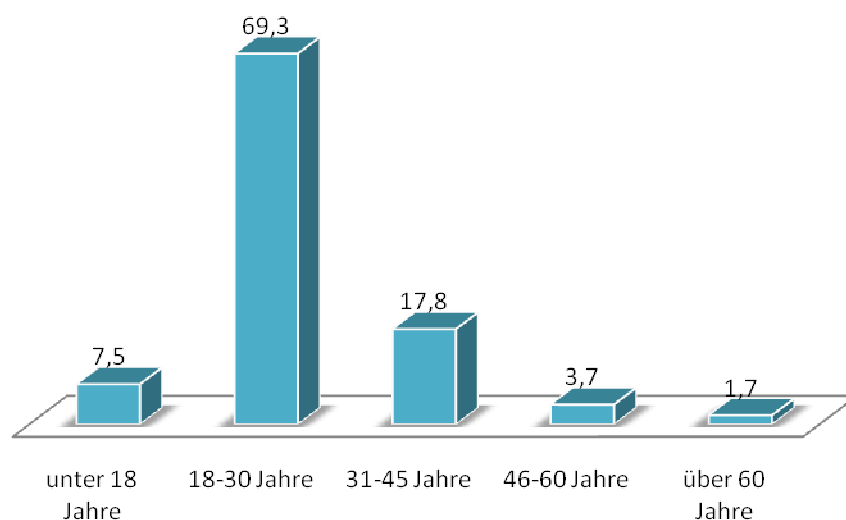


Abb. 11 – Altersgruppen in Prozent

Hinsichtlich des Berufes, den die Befragten ausüben, besuchen am häufigsten Studenten die World Press Photo Ausstellung, gefolgt von Angestellten und Beamten

sowie Schülern. Unter den Studenten lässt sich nicht wirklich eine Studienrichtung ausmachen, die eklatant stark vertreten ist. Der Vollständigkeit halber seien hier die am meisten vertretenen Richtungen angeführt. Darunter sind die Medizin, Publizistik, Betriebswirtschaft, die Kultur- und Sozialanthropologie, die Psychologie, die Informatik und die Kunstgeschichte. Erstaunlicherweise hat sich herausgestellt, dass unter den befragten Besuchern wenige Fotografen und noch weniger Journalisten vertreten sind. Die Frage bleibt, ob sich daraus schließen lässt, dass diese Berufsgruppen nicht auch noch in ihrer Freizeit mit den Themen ihres Berufes konfrontiert werden wollen. Im Folgenden soll noch näher darauf eingegangen werden, ob diese beiden Berufsgruppen Anzeichen von der bereits erwähnten Abgestumpftheit zeigen.

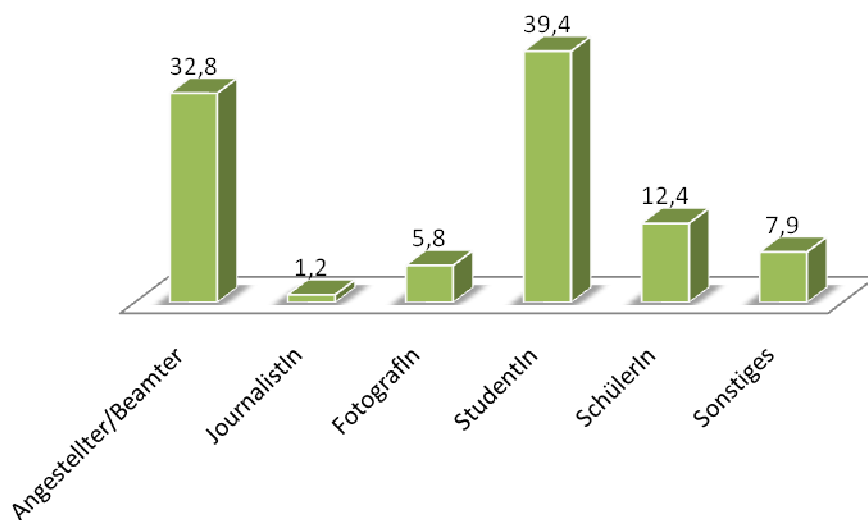


Abb. 12 – Berufliche Tätigkeit in Prozent

Es wurde ebenfalls dem Grund des Ausstellungsbesuches nachgegangen. Das Hauptmotiv dafür liegt mit 85,1 Prozent eindeutig am Interesse der befragten Besucher. Dadurch, dass einige Schüler unter den Besuchern waren, ist bei dieser Frage unter Sonstiges auch der Lehrausgang als Grund genannt worden.

6.2 Emotionen der Ausstellungsbesucher

Bei der Frage, ob Bilder bei den Befragten Emotionen auslösen, sollte unter anderem auch untersucht werden, ob hier Unterschiede bei den Geschlechtern feststellbar sind. Das Ergebnis lässt kaum eine Differenz bemerken. Bei dieser Frage mar-

kierte keine der insgesamt 143 Frauen die Antwort *Nein* und fünf kreuzten die Antwort *Weiß nicht* an. Bei den Männern sind es von insgesamt 97 Befragten nur drei Personen, bei denen keine Emotionen bei der Bildbetrachtung ausgelöst werden und sieben, die *Weiß nicht* ankreuzten. Eine befragte Person enthielt sich der Stimme. Es kann demnach gesagt werden, dass Bilder bei der Mehrzahl der Personen – gleich welchen Geschlechts – Gefühle auslösen.

Bei der Frage nach der Selbsteinschätzung der eigenen Emotionalität, bezeichnet sich der Großteil der gesamt Befragten als sehr gefühlvoll (44 Prozent), 24,5 Prozent als äußerst gefühlvoll und 23,2 Prozent als eher gefühlvoll. Nur wenige – unter zehn Prozent – sehen sich selbst in den unteren Kategorien als nicht, ein wenig oder etwas gefühlvoll. Wird auch hier zwischen männlichen und weiblichen Befragten unterschieden, so lässt sich ein interessantes Ergebnis feststellen: Fast genau die Hälfte der männlichen Befragten (50,52 Prozent) schätzen sich als sehr gefühlvoll, 31,96 Prozent als eher gefühlvoll, sogar 6,19 Prozent kreuzten die höchste Kategorie äußerst gefühlvoll an. Bei den Frauen ist die Verteilung in den oberen zwei Kategorien gleichmäßiger als bei den Männern. 16,9 Prozent sehen sich als eher gefühlvoll, 40,14 Prozent als sehr gefühlvoll und 37,32 Prozent als äußerst gefühlvoll. Zwei Personen enthielten sich ihrer Meinung. Das Vorurteil, dass Männer weniger gefühlvoll sind, beziehungsweise sich selbst so empfinden, lässt sich demnach nicht bestätigen.

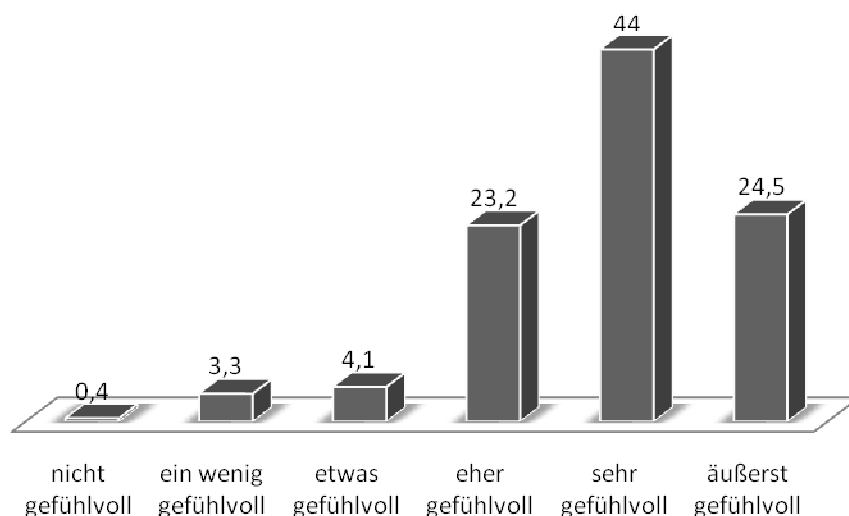


Abb. 13 – Selbsteinschätzung der Emotionalität Gesamt

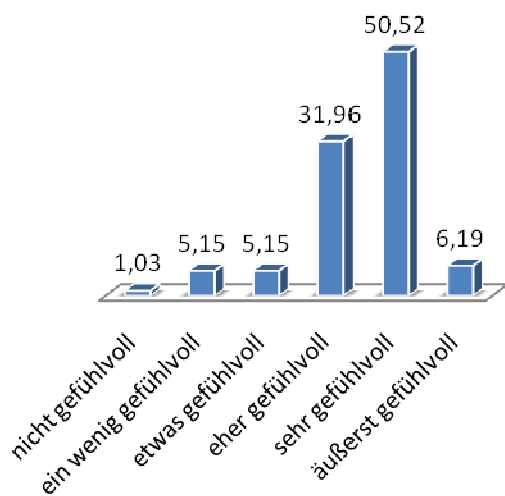


Abb. 14 – Emotionalität Männer

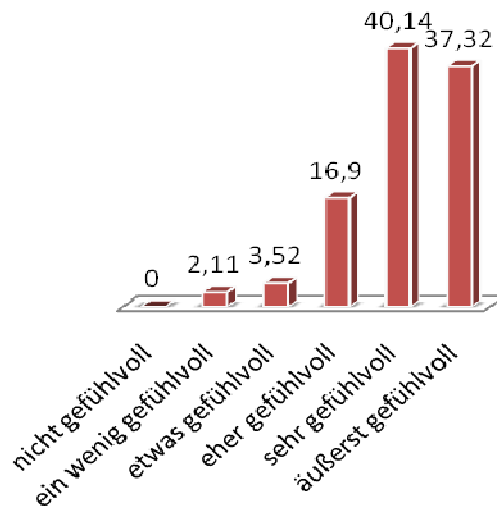


Abb. 15 – Emotionalität Frauen

Des Weiteren sollte untersucht werden, wie Fotografen und Journalisten zu Emotionalität in Fotografien stehen. Hier lässt sich jedoch keine aussagekräftige Analyse durchführen, da die Anzahl der Besucher dieser beiden Berufsgruppen zu gering war. Wie im Diagramm Beruf bereits gezeigt, befanden sich unter den Besuchern nur 1,2 Prozent an Journalisten, dies entspricht drei Personen und 5,8 Prozent gehörten der Berufsgruppe der Fotografen an, dies entspricht 14 Personen. Somit ist diese Frage nicht repräsentativ zu beantworten.

Von den vorgegebenen Bildkategorien, bei denen auch Mehrfachnennungen möglich waren, berühren die Befragten am meisten Bilder von Menschen, Katastrophen- und Kriegsbilder. Einer der befragten Fotografen schrieb unter Sonstiges: „Gute Bilder berühren immer, egal aus welchem Genre.“⁴⁵⁰

Dass es sich bei der Bildbetrachtung um ein sehr subjektives Thema handelt, wurde durch die Umfrage klar bestätigt. Ein Grund dafür liegt jedoch wahrscheinlich auch in der Fülle an Fotografien, die ausgestellt waren. Bei den Fragen welche Bilder den

⁴⁵⁰ Antwort bei Quantitativer Umfrage

Besuchern am meisten gefallen, ist kein Foto auszunehmen, dass alle oder zumindest viele Befragten angesprochen hätte. Am meisten unter den Antworten vertreten ist, jenes auch im Fragebogen abgebildete Foto des Gorilla-Abtransportes. Bei der Frage nach dem emotionalsten Bild lässt sich eine leichte Tendenz in Richtung der Fotoserie von John Moore über die Ermordung Benazir Bhuttos feststellen.

Bei den vorgegebenen Kategorien, welche auch mit denen der Ausstellung übereinstimmen fallen die Antworten eindeutiger aus, vor allem bei der Frage nach der emotionalsten Kategorie. Am ansprechendsten sind die Kategorien Harte Fakten, Alltagsleben, Reportagen und Porträts. Am emotionalsten ebenfalls die Kategorie Harte Fakten mit 58,5 Prozent und um die elf beziehungsweise zehn Prozent die Kategorien Alltagsleben und Reportagen. Anhand der folgenden zwei Diagramme wird dies veranschaulicht:

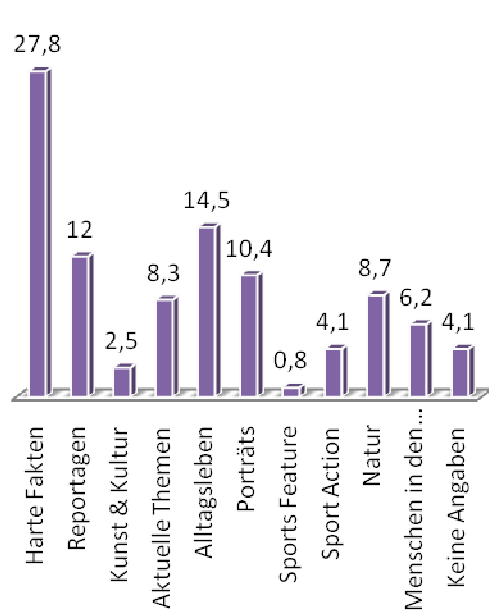


Abb. 16 – Die ansprechendsten Kategorien

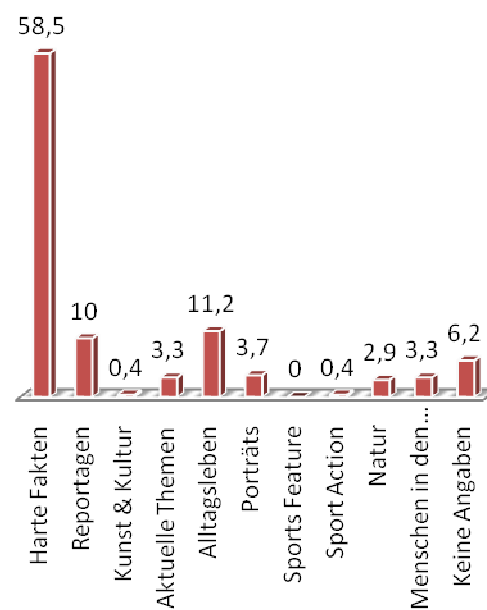


Abb. 17 – Die emotionalsten Kategorien

Wie bereits erwähnt, wurden zu den bereits im Kapitel 5.2 *Die World Press Photo Ausstellung 2008* behandelten Fotografien, ebenfalls Fragen zu den Emotionen, die bei der Betrachtung empfunden werden, gestellt. Auszüge aus den Antworten der Befragten werden hier nun vorgestellt.

Zu dem Foto des Gorillas (Abb. 6) schrieb eine unter 18-jährige Schülerin der *Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt*: „Manche Bilder schaffen es mich fast zu Tränen zu rühren. Nicht im negativen Sinn!!“⁴⁵¹

Bei der Fotoserie von John Moore (Abb. 9) waren mehrere Aussagen der Befragten interessant: Bei einer Frau löste diese Serie „keine Emotionen [aus] außer Unverständnis, dass man in so einer Situation gute Photos machen kann.“ Eine Journalistin meint: „Nichts, schon zu oft gesehen.“ Und eine dritte Reaktion einer Frau war das Gefühl der „Scham, weil die 1. Reaktion: ‚Wow, was für ein Bild‘ (links unten).“⁴⁵² Dabei spricht sie von dem Bild des Mannes mit den ausgestreckten Armen.

Das Bild des Basketballspielers (Abb. 7) löste besonders Emotionen, wie Schmerz, Mitleid, Entsetzen, Abscheu und Erstaunen aus. Unter den sonstigen Angaben war speziell Erheiterung zu finden, möglicherweise auch deshalb, weil in der Bildbeschreibung hervorgehoben wird, dass der Spieler sich dabei nicht verletzte.

Die Fotoserie über den Kult um María Lionza (Abb. 8) wurde in den Fragebogen aufgenommen, um die emotionale Reaktion auf die Praktiken des Kultes zu untersuchen. Die häufigsten Angaben bezogen sich auf Gefühle, wie Erstaunen, Unverständnis, Entsetzen, Abscheu, Angst und Sorge. Unter dem Punkt Sonstiges wurden besonders Interesse, Neugier, Faszination jedoch auch ‚verrückt‘ und ‚gruselig‘ hinzugefügt. Das lässt darauf schließen, dass vordergründig eher ein Gefühl des Erstaunens präsent ist, viele diese Riten jedoch nicht verstehen können und deshalb eher negative Gefühle ausgelöst werden. Für eine genauere Untersuchung der dabei entstandenen Emotionen, müsste eine qualitative Forschung durchgeführt werden, um darauf näher eingehen zu können. Außerdem müsste generell eine genauere Beschäftigung mit diesem speziellen Thema stattfinden; dies ist jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

Es gab die Möglichkeit für die Befragten in den letzten beiden Punkten des Fragebogens ihre Emotionen nach der Besichtigung der Ausstellung anzumerken und ihre

⁴⁵¹ Antwort bei Quantitativer Umfrage

⁴⁵² Antworten bei Quantitativer Umfrage

persönliche Meinung kundzutun. Im Folgenden werden einige dieser Gefühle und Gemütszustände aufgelistet: unruhig, aufgewühlt, emotional, ausgelaugt, übersättigt, bedrückt, beeindruckt, nachdenklich, bereichert, berührt, schockiert, betroffen, erschüttert, reicher an Erfahrungen und Eindrücken, verwirrt, bewegt, traurig, empört, ermattet, erschöpft, hilflos, interessiert, gelähmt, deprimiert, verändert, informiert, inspiriert, müde, niedergeschlagen, reizüberflutet, überfordert, jedoch auch gegenteilige Emotionen, wie unbeeindruckt, ruhig, energiegeladen, klar, erfüllt, befriedigt, wunderbar, zufrieden.

Unter den Angaben der persönlichen Meinung zur World Press Photo Ausstellung 2008 werden hier einige interessante Aussagen der Besucher hervorgehoben⁴⁵³:

- „Eine sehr gute Idee. Meiner Meinung nach ist der beste Weg Menschen etwas klar zu machen der Weg der Bilder!“
- „Die Ausstellung leistet einen wichtigen Beitrag zu aktuellen Themen unserer Zeit.“
- „Auch wenn es nicht schön ist – nicht hinsehen ist das Schlimmste!“
- „Ausgezeichnete Bilder, aber etwas zu viel für einen Besuch.“
- „Einige Photos sind mir sehr nahe gegangen.“
- „Der Großteil der Fotos (v.a. politisch) ist eine Zusammenfassung der Gräueltaten der Welt. Es scheint, als könne sonst nichts die Leute bewegen.“
- „Eine Ausstellung, die den Menschen schonungslos ihr Handeln und dessen Konsequenzen vorhält; sehr gelungen und höchst notwendig.“
- „Großartige Ausstellung; teilweise sehr imponierend, wie nahe die Fotografen am Geschehen sind ohne einzugreifen/angegriffen zu werden.“
- „Ich finde es gut, weil durch diese Ausstellung meine Aufmerksamkeit für die ganzen unglaublichen Geschehnisse erneuert wird!“
- „Interessante Ausstellung mit der Gefahr Gewalt zu sehr zu ästhetisieren.“
- „Vermischung zwischen wenig Informationswert der Bilder und Fakten („Emotionalisierung ohne genaue Information“) ist bedenklich.“
- „Manchmal leidet die Qualität unter dem ‚Aufsehen erregen müssen‘“

⁴⁵³ Antworten bei Quantitativer Umfrage

Alles in allem hat die World Press Photo Ausstellung 2008 den befragten Besuchern sehr gut oder zumindest gut gefallen, wie dem nachstehenden Diagramm entnehmbar ist.

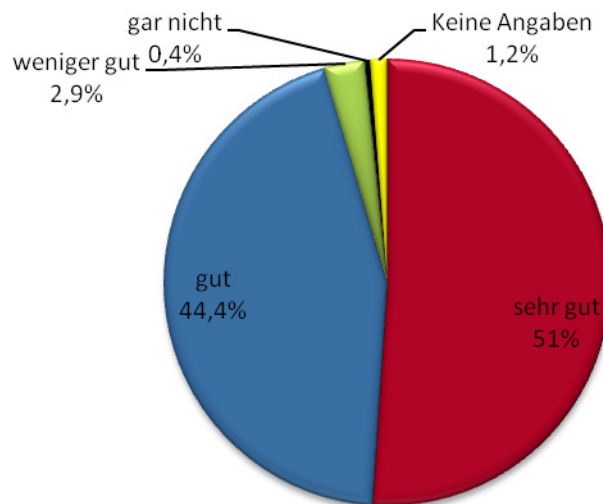


Abb. 18 – Beurteilung der Ausstellung

6.3 Conclusio

Interessant zu bemerken ist, dass die Meinungen über die World Press Photo Ausstellung 2008 generell teilweise relativ unterschiedlich ausfallen. Einige sind der Ansicht, es werden immer mehr und bereits zu viele martialische Bilder und vor allem zu viele Kriegsphotografien prämiert und ausgestellt und empfanden die Ausstellungen aus den Vorjahren besser, andere wiederum sehen diese Ausstellung positiver als jene in den Vorjahren. Welche Bedeutung kann nun daraus geschlossen werden? Es belegt, dass es Unterschiede in der subjektiven Auffassung der Besucher gibt. Jeder betrachtet die Bilder auf seine eigene Art und Weise und entwickelt dabei andere, unterschiedliche Emotionen.

Es wurde des Weiteren belegt, dass lediglich geringe Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Befragten bezüglich der eigenen Emotionalitätseinschätzung existieren.

Ein weiterer zu untersuchender Punkt liegt in der Frage nach der Abgestumpftheit der Betrachter. Jedoch lässt sich eine extreme Abstumpfung generell nicht feststellen, im Gegenteil, manche beantworteten die selbst auszufüllenden Felder des Fragebogens sehr emotional, wie bereits oben ausgeführt wird.

Zu betonen ist auch, dass die erhobenen Daten und Ergebnisse dieser Untersuchung nicht allgemein auf alle Männer und Frauen umgelegt werden können, da es sich bei den Befragten rein um Ausstellungsbesucher handelt, die möglicherweise bereits von vornherein mit sensiblerer Einstellung in die World Press Photo Ausstellung gehen. Der untersuchte Bereich ist zweifelsohne sehr subjektiv. Es gibt keine richtigen oder falschen Antworten.

Resümee

Das Foto erlangte immer mehr Bedeutung und ersetzte den Text und dies hält bis heute noch an. Die Verwendung von visuellen und audiovisuellen Medien in der Forschung wird, bedingt durch die laufenden Verbesserungen im Bereich der oben genannten Medien, weiter ansteigen. Fotokameras können mittlerweile nicht nur qualitativ hochwertige Fotografien produzieren, sondern auch Videos von guter Qualität aufnehmen, dadurch wird die Praxis der Dokumentation noch weiter vereinfacht.

Wie die vorliegende Arbeit veranschaulicht, besitzt die Fotografie großen Einfluss, weshalb es notwendig wird, als Fotograf Verantwortung zu übernehmen. Es liegt in der Hand des Fotografen, Situationen anders aussehen zu lassen als sie wirklich sind und hier meine ich nicht nur die Möglichkeit der Manipulation, sondern allein das Zeigen und Nicht-Zeigen von Fotografien gestattet bereits eine differierende Sichtweise. Trotzdem stellt sich die Frage, was wirklich oder real ist? Jeder Mensch hat seine eigenen Erfahrungen, Ansichten, sein eigenes Wissen und dadurch eine unterschiedliche, weil subjektive Wahrnehmung. Dies sollte, wenn über Fotografien diskutiert wird, nicht außer Acht gelassen werden. Genauso wie die Subjektivität des Betrachters, spielt aber bereits bei der Entstehung eines Bildes der Fotograf eine tragende Rolle. Er wählt den Bildausschnitt, er trifft die Auswahl, was oder wer abgebildet und was weggelassen wird und er kann durch die Perspektive und den

Blickwinkel der Aufnahme, das Abgebildete verändern. Zweifelsohne sind die Möglichkeiten der Manipulation von Bildern nach dem Entstehen des Fotos nicht erschöpft. In der heutigen Zeit wird es immer einfacher, Aufnahmen zu manipulieren und zu verfälschen. Deshalb spreche ich von der Verantwortung des Fotografen sowie auch des Betrachters. Bilder sollten mit dem Bewusstsein der Anwesenheit des Fotografen und somit der Beeinflussung des Bildes gesehen werden. Diese Beeinflussung verstehe ich jedoch nicht als zwingend negativ, es geht rein um die Bewusstmachung. Es muss natürlich auch der Verwendungszweck des Fotos betrachtet und analysiert werden. Was soll mit dem Bild ausgedrückt und dargestellt werden? Bei einem Kunstfoto zum Beispiel ist die Manipulation nichts abwegiges, da es keinen Anspruch auf Objektivität stellt und ebenfalls nicht zu Analyse- oder Forschungszwecken dient. Eine Fotografie sollte demnach immer im soziokulturellen Kontext der drei beteiligten Personen gesehen werden: dem Fotografen, dem Fotografierten und dem Betrachter. Wie dieser Arbeit zu entnehmen ist, heben mehrere Autoren diese Bedeutung der unterschiedlichen fotografischen Kontexte besonders hervor.

Die zu behandelnden Fragestellungen wurden bereits in der Einleitung erläutert und werden hier nun durch die gewonnenen theoretischen und empirischen Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit prägnant zusammengefasst.

Die erste Forschungsfrage, die von den Eindrücken, Emotionen und Wahrnehmungen des Betrachters handelt, lässt sich sowohl mittels des zweiten theoretischen Kapitels *Emotionen*, im speziellen mit den Unterkapiteln 2.2.1 *Visuelle Wahrnehmung* und 2.3.2 *Das Leid anderer betrachten*, als auch durch die empirischen Forschungsergebnisse der Ausstellungsbesucher der World Press Photo 2008 beantworten.

Je nach Präsentations- oder Erscheinungsort eines Bildes können sich die Emotionen, die beim Betrachten ausgelöst werden, verändern. Meiner Meinung nach verstärkt deshalb die World Press Photo Ausstellung die Intensität der Gefühle. Es wird nicht bloß ein Foto ausgestellt, welches emotional berühren kann, sondern gleich mehrere dieser Art, die zu einer Trübung des Gemütszustandes führen können. Schon nach dem Betrachten der ersten Bilder können Emotionen wie Traurigkeit,

Schock oder Betroffenheit, etc. ausgelöst werden. Dementsprechend wird an die weiteren Bilder bereits mit einer sensibleren Stimmung herangegangen.

Auf die zweite Forschungsfrage⁴⁵⁴ Bezug nehmend stellt Sontag bereits fest, dass die Frage, was gezeigt und was nicht gezeigt werden darf, sehr umstritten ist.⁴⁵⁵ Dies wird in dem Kapitel 2.3.2 *Das Leid anderer betrachten* erörtert. Ohne Berichterstattung von Fotografen und Journalisten würden wir von weltweiten Geschehnissen, möglicherweise kaum erfahren.

In der vorliegenden Arbeit sind des Öfteren Fotografen zu Wort gekommen. Dies erscheint mir besonders wichtig, da die Beantwortung der dritten Forschungsfrage nach den Intentionen, Motiven und Emotionen der Fotografen, meiner Meinung nach nur durch ihre Ansichten und Aussagen möglich ist. Zusammenfassend geht es den meisten Fotografen um Veränderung, Aufklärung und Bewusstmachung, wobei dies selbstverständlich nicht frei von Kritik ist, wie bereits in den Kapiteln 3.4.1 *Anja Niedringhaus* und 3.4.2 *James Nachtwey* dargelegt wird.

Sontag ist der Ansicht „Wer sich einmischt, kann nicht berichten; und wer berichtet, kann nicht eingreifen.“⁴⁵⁶ Diese Ansicht ist in gewisser Hinsicht legitim, wobei sich in dieser Arbeit auch Unterschiede unter Fotoreportern herauskristallisieren. Der bereits eingehender behandelte Fotojournalist James Nachtwey zum Beispiel bettelte auf Knien darum, einen Verfolgten nicht zu töten. Es stellt sich die Frage, wie viel der Fotograf ausrichten kann. Die meisten sind – wie oben erwähnt – der Ansicht, dass sie gerade durch ihre Fotos Veränderungen bewirken können. Des Weiteren merkt Nachtwey in dem Dokumentarfilm *War photographer* an, dass er nicht nur das Elend fotografiert und damit die Betroffenen demütigt, sondern er fotografiert sie immer nur mit ihrem Einverständnis und dem nötigen Respekt.⁴⁵⁷

Vor allem die hier bereits angeschnittene Darstellung der Rolle der Kriegsberichterstatte ist bezüglich dieses Themas sehr wichtig, da sie in mehreren Interviews, Bei-

⁴⁵⁴ Ist es vertretbar, extreme Situationen zu fotografieren und solche Bilder zu zeigen und zu vermarkten?

⁴⁵⁵ Vgl. Sontag, 2003: S. 82

⁴⁵⁶ Sontag, 2006: S. 17f

⁴⁵⁷ Vgl. Frei, 2001

trügen oder Filmen ihre Sicht der Dinge darlegen und dadurch einen Einblick in das Gefühlsleben eines Fotografen während seiner Arbeit geben. Auf die Frage, wie man Bilder in Krisen- oder Kriegsregionen aufnehmen kann, wird von Anja Niedringhaus auch die Funktion der Kamera als Art Schutzschild eingebracht.

Diese angesprochene Frage, warum Fotografen sich jenen Gefahren und Risiken aussetzen, lässt sich wahrscheinlich generell nur schwer beantworten. Möglicherweise ist es vergleichbar mit Extremsportlern, die sich ebenfalls häufig in Gefahr begeben. Hier besteht auch nur wenig Verständnis darüber, weshalb diese Risiken eingegangen werden. Es ist wahrscheinlich ein unbändiger Trieb, ein Reiz und eine Sucht.

Bei der Beantwortung der vierten Fragestellung, die den großen Zustrom an Besuchern und den Erfolg der Ausstellung klären soll, kann sowohl auf den empirischen Teil verwiesen werden, als auch auf die beiden Werke von Susan Sontag. Wie mittels der quantitativen Untersuchung aufgezeigt wird, zieht besonders das große Interesse an den Pressebildern des Jahres die Besucher in die Ausstellung. Genauso gehen jedoch auch ein gewisser Reiz und eine Anziehungskraft von Unglücksfällen, Katastrophen oder furchtbaren Ereignissen aus. Dabei spielt auch das ‚Nicht-selbst-betroffen-Sein‘ eine große Rolle, da durch das Betrachten von Bildern des Leides dieses Gefühl der Nicht-Betroffenheit noch verstärkt wird.

Die fünfte Forschungsfrage zu den Unterschieden zwischen Pressefotografen und zu Forschungszwecken fotografierenden Kultur- und Sozialanthropologen, lässt sich durch die Dauer des Aufenthaltes in der zu fotografierenden Region beantworten. Kultur- und Sozialanthropologen verbringen zu ihren Forschungszwecken mehr Zeit im Feld als Pressefotografen, die im Grunde zur Dokumentation eines gewissen Konfliktes kurze Zeit im Krisengebiet verbringen und gleich danach wieder abreisen, um den nächsten Auftrag anzugehen. Dies lässt sich aber auch mit den unterschiedlichen Intentionen dieser beiden Berufsgruppen erklären. Die Pressefotografie ist sehr schnelllebig und Fotografen aus diesem Bereich sind meist gefordert, aktuelle Aufnahmen zu liefern. Bei Kultur- und Sozialanthropologen liegt das Interesse vielmehr in der Erforschung einer Kultur und diese Intention verlangt mehr Zeit, um wirklich aussagekräftige Ergebnisse zu erzielen. Wie jedoch bereits oben erwähnt, las-

sen sich auch Unterschiede unter den Pressefotografen feststellen. Einigen ist es genauso wichtig, sich länger an einem zu fotografierenden Ort aufzuhalten, um die Situation in ihrer ganzen Tragweite besser erfassen und dokumentieren zu können.

Auch Michael Wiener⁴⁵⁸ nimmt, wie bereits im Kapitel 4.2.2. *Einsatz und Anwendungsbereiche* erwähnt, Unterschiede zwischen verschiedenen Berufsgruppen wahr. Er befasst sich hierbei jedoch hauptsächlich mit den Anfängen der ethnographischen Fotografie und somit mit den damals auf Reisen fotografierenden Medizinern, Missionaren, Touristen, Kolonialbeamten, etc. Abgesehen vom jeweiligen Arbeitsbereich, lässt sich grundlegend feststellen, dass jede Berufsgruppe andere Ziele und Intentionen bei der Erstellung von Fotografien verfolgt, genauso wie allgemein jede Person auf unterschiedliche Weise beobachtet, betrachtet und somit auch fotografiert.

Die letzte zu behandelnde Fragestellung zeigt die Vor- und Nachteile auf, welche die Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie haben kann. Diese Pro- und Kontra-Darstellungen werden ausführlich in dem Kapitel 4.3 *Bedeutung der Fotografie für die Kultur- und Sozialanthropologie* behandelt und deshalb hier nur kurz erwähnt.

Meiner Meinung nach stellt die Fotografie eine enorme Bereicherung für die Kultur- und Sozialanthropologie dar. Fotografische Aufnahmen sind nützliche Instrumente beziehungsweise Hilfsmittel, allerdings kann gewiss nicht alles ausnahmslos durch Bilder erklärt werden. Hierzu bedarf es qualitativer sowie auch anderer Methoden, die den Forschern zur Verfügung stehen. Besonders die Verbindung der Fotografie mit anderen Methoden eröffnet neue Chancen und Möglichkeiten in der Forschung.

Die unterschiedlichen Zusammenhänge, in die Fotos zu stellen sind, ermöglichen auch die Nutzung dieser Fotografien auf verschiedenste Art und Weise. Jedes Foto ermöglicht eine große Fülle an Interpretationen.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Vgl. Wiener, 1990: S. 97

⁴⁵⁹ Vgl. Zünd, 1982: S. 76

Abschließen möchte ich diese Arbeit mit den folgenden Worten von Marcel Zünd:
„Gegen Umdeutung oder gar Verdrehung ist leider kaum eine Fotografie gefeit. Fotografien erzählen, entgegen einem verbreiteten Sinnspruch, keine Geschichten; aber anhand von Fotografien kann man sehr schön Geschichten erzählen.“⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Zünd, 1982: S. 76

Abbildungsverzeichnis

Abb. 01 – Falling Soldier	48
Abb. 02 – Original der Aufnahme	90
Abb. 03 – veröffentlichter Ausschnitt.....	90
Abb. 04 – Saigon Execution 1968	92
Abb. 05 – World Press Photo des Jahres 2007	96
Abb. 06 – Abtransport eines Gorillas.....	98
Abb. 07 – Basketballspiel.....	99
Abb. 08 – María Lionza, Venezuela	100
Abb. 09 – Ermordung Benazir Bhuttos.....	101
Abb. 10 – Geschlechterverhältnis in Prozent	105
Abb. 11 – Altersgruppen in Prozent	105
Abb. 12 – Berufliche Tätigkeit in Prozent	106
Abb. 13 – Selbsteinschätzung der Emotionalität Gesamt	107
Abb. 14 – Emotionalität Männer.....	108
Abb. 15 – Emotionalität Frauen.....	108
Abb. 16 – Die ansprechendsten Kategorien.....	109
Abb. 17 – Die emotionalsten Kategorien.....	109
Abb. 18 – Beurteilung der Ausstellung	112

Bibliographie

Abbott, Berenice: „Photography at the Crossroads“. In: Trachtenberg, Alan (Ed.): *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980, Seite 179-184

Amelunxen, Hubertus von: „Digitale Fotografie“. In: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2002, Seite 69-73

Baatz, Willfried: *Geschichte der Fotografie*, Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 4. aktualisierte Auflage, 2004

Bajac, Quentin: „Die Frühgeschichte der Fotografie (1820-1839)“ und „Die Vorherrschaft der Daguerreotypie (1839-1850)“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005, Seite 16-21

Banks, Marcus; Morphy, Howard: „Introduction: rethinking visual anthropology“. In: Banks, Marcus; Morphy, Howard (Eds.): *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven [u.a.]: Yale University Press, 1997, Seite 1-35

Banks, Marcus: *Visual Methods in Social Research*, London [u.a.]: SAGE Publications, 2001

Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989

Bateson, Gregory; Mead, Margaret: *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York: Academy of Sciences, 2. Aufl., 1962

Bauret, Gabriel: „Die Fotoagenturen“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005a, Seite 122-123

Bauret, Gabriel: „Von der Kolonie in die Unabhängigkeit. Der Vietnamkrieg (1961-1975)“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005b, Seite 136-139

Biernoff, Suzannah: „Seeing and Feeling in the Middle Ages“, 2002. In: Edwards, Elizabeth; Bhaumik, Kaushik (Eds.): *Visual Sense. A Cultural Reader*, Oxford; New York: Berg, 2008, Seite 51-57

Blum, Gerd: „Ein Bild schreit. Komposition als Bedeutungsträger in Nick Uts Fotografie ‚Vietnam Napalm‘ (8.6.1972)“. In: Boström, Jörg; Jäger, Gottfried (Hrsg.): *Kann Fotografie unsere Zeit in Bilder fassen? Eine zeitkritische Bilanz*, Bielefeld: Kerber Verlag, 2004, Seite 31-34

Bolloch, Joëlle: „Die Anfänge der Kriegsfotografie“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005a, Seite 30-31

Bolloch, Joëlle: „»Authentische Fälle« sozialer Not“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005b, Seite 50-51

Bolloch, Joëlle: „Ein neuer Fotojournalismus“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005c, Seite 148-151

Brauchitsch, Boris von: *Kleine Geschichte der Fotografie*, Stuttgart: Reclam, 2002

Brauen, Martin (Hrsg.): *Fremden-Bilder: Eine Publikation zu den Ausstellungen ‚Frühe ethnographische Fotografie‘ und ‚Die exotische Bilderflut‘*, Zürich: Völkerkundemuseum, 1982

Braun, Peter; Häusler, Nicole; Schneider, Klaus: „Ethnologie und Photographie“. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hrsg.): *Ethnographie Afrikas. Ethnographische Photographie*, Festschrift für Jürgen Zwernemann zum 65. Geburtstag, (Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg; N.F., Bd. 24/25) Bonn: Holos, 1999, Seite 9-10

Brothers, Caroline: *War and Photography. A cultural history*, London; New York: Routledge, 1997

Burgin, Victor (Ed.): *Thinking photography*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 1982a

Burgin, Victor: "Looking at Photographs". In: Burgin, Victor (Ed.): *Thinking photography*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 1982b, Seite 142-153

Capa, Robert: *Das Gesicht des Krieges: mit Auszügen aus seinen Schriften*, Düsseldorf: Econ Verlag, 1965

Carpenter, Edmund: "The Tribal Terror of Self-Awareness". In: Hockings, Paul (Ed.): *Principles of Visual Anthropology*, The Hague [u.a.]: Mouton Publishers, 1975, Seite 451-461

Coleman, A. D.: "Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition.", 1976. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie III: 1945-1980*, München: Schirmer/Mosel, 1999, Seite 239-243

Collier, John: "Photography and Visual Anthropology". In: Hockings, Paul (Ed.): *Principles of Visual Anthropology*, The Hague [u.a.]: Mouton Publishers, 1975, Seite 211-230

Collier, John, Jr.; Collier, Malcolm: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Revised and Expanded Edition, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004

Dewitz, Bodo von; Lebeck, Robert (Hrsg.): *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973. A History of Photojournalism*, Göttingen: Steidl Verlag, 2001

Döveling, Katrin: *Emotionen – Medien – Gemeinschaft. Eine kommunikationssoziologische Analyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH, 2005

Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie; Bd. 1. Hrsg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam B. V.: OPA (Overseas Publishers Association), 1998

Edwards, Elizabeth: "Introduction". In: Edwards, Elisabeth (Ed.): *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven; London: Yale University Press, 1992, Seite 3-17

Edwards, Elizabeth: "Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology". In: Banks, Marcus; Morphy, Howard (Eds.): *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven [u.a.]: Yale University Press, 1997, Seite 53-80

Espenschied, Richard: *Das Ausdrucksbild der Emotionen*, München; Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 1984

Foucault, Michel: "Denken, Fühlen". In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Band IV 1980-1988*, Herausgegeben von Defert, Daniel; Ewald François, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 [1982], Seite 294-302

Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1979

Fritsch, Gustav: „Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: das Mikroskop und der photographische

Apparat“. In: Neumayer, Georg (Hrsg.): *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. Mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Kaiserlichen Marine*, Berlin: Verlag von Robert Oppenheim, 1875, Seite 591-625

Fulton, Marianne: *Mary Ellen Mark. 25 Years*, Boston: Bulfinch Press; Little, Brown and Company, 1991

Gaessler, Dominique: „Die gedruckte Fotografie“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005a, Seite 90-91

Gaessler, Dominique: „Die Fotografie erobert die Presse“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005b, Seite 91-93

Gaessler, Dominique: „Der Zweite Weltkrieg“. In: Govignon, Brigitte (Hrsg.): *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*, München: Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG, 2005c, Seite 118-121

Ganzer, Burkhard: „Lewis Henry Morgan (1818-1881)“. In: Marschall, Wolfgang (Hrsg.): *Klassiker der Kulturanthropologie: Von Montaigne bis Margaret Mead*, München: Beck, 1990, Seite 88-108

Gingrich, Andre: *Erkundungen: Themen der ethnologischen Forschung*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999

Günter, Roland: *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1982

Hall, Edward T.: „Foreword“. In: Collier, John, Jr.; Collier, Malcolm (Eds.): *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Revised and Expanded Edition, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004, Seite XIII-XVII

Hine, Lewis W.: „Social Photography“. In: Trachtenberg, Alan (Ed.): *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980, Seite 109-113

Hunter, Tom: "Interview. Tom Hunter in conversation with Jean Wainwright" In: White Cube (Ed.): *Tom Hunter*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, Seite 27-31

Jussim, Estelle: „Propaganda and Persuasion“. In: Featherstone, David (Ed.): *Observations: Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, Seite 103-114

Kershaw, Alex: *Robert Capa. Der Fotograf des Krieges*, Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2004

Kiepe, Juliane: *Ästhetische Inszenierungen in der Ethnographie. Bronislaw Malinowski im Spannungsfeld der Kulturen*, Europäische Hochschulschriften: Reihe 19, Volkskunde/Ethnologie, Abt. B: Ethnologie, Bd. 66, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005

Koetzle, Hans-Michael: *Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern. 1827-1991*, Köln: Taschen GmbH, 2005

Kohl, Karl-Heinz: *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden: eine Einführung*, 2., erweiterte Aufl., München: Beck, 2000

Lange, Dorothea: *Ein Leben für die Fotografie*, New York: Könemann, Köln & Aperture Foundation, 1998

Lederbogen, Jan: „Fotografie“. In: Beer, Bettina (Hrsg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 2003, Seite 225-248

Malinowski, Bronislaw: *Argonauten des westlichen Pazifik: ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*, Eschborn bei Frankfurt am Main: Klotz, 2. Aufl., 2001

Malinowski, Bronislaw: *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2. Aufl., 2005

Martin, Irene: „Gefühle“. In: Arnold, Wilhelm (Hrsg.): *Lexikon der Psychologie*, Band 1: AAM bis Graphische Darstellung, Freiburg im Breisgau; Wien [u.a.]: Herder, 1971

Newhall, Beaumont: „A Backward Glance at Documentary“. In: Featherstone, David (Ed.): *Observations: Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, Seite 1-6

Pink, Sarah; Kürti, László; Afonso, Ana Isabel (Ed.): *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, London & New York: Routledge, 2006

Pink, Sarah: *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, Second Edition, London [u.a.]: SAGE Publications, 2007

Pink, Sarah: *Doing Sensory Ethnography*, London: SAGE Publications, 2010

Pohl, Klaus (Hrsg.): *Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850-Heute*, Giessen: Anabas, 1983

Poignant, Roslyn: „Frühe ethnographische Fotografie“. In: Brauen, Martin (Hrsg.): *Fremden-Bilder: Eine Publikation zu den Ausstellungen ‚Frühe ethnographische Fotografie‘ und ‚Die exotische Bilderflut‘*, Zürich: Völkerkundemuseum, 1982, Seite 11-43

Prussat, Margrit: „Fernweh und volle Kassen. Feldnotizen aus der Reise-Diavortragsszene“. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hrsg.): *Ethnographie Afrikas*.

Ethnographische Photographie, (Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg; N.F., Bd. 24/25) Bonn: Holos, 1999, Seite 231-245

Scheer, Thorsten: *Postmoderne als kritisches Konzept: die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1992

Scherer, Joanna C.: „The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry“. In: Edwards, Elisabeth (Ed.): *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven; London: Yale University Press, 1992, Seite 32-41

Schuster, Martin: *Fotos sehen, verstehen, gestalten. Eine Psychologie der Fotografie*, Berlin; Heidelberg: Springer-Verlag, 2. Aufl., 2005

Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“. In: Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, Seite 53-74

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, Carl Hanser Verlag, 2003

Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 17. Aufl., 2006

Spitzing, Günter: *Fotopsychologie: Die subjektive Seite des Objektivs*, Weinheim; Basel: Beltz, 1985

Starl, Timm: „Dokumentarische Fotografie“. In: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2002, Seite 73-77

Steiger, Ricabeth: „Fotos schaffen neue Bilder. Über die Nützlichkeit der Fotografie in der Ethnologie“. In: Brauen, Martin (Hrsg.): *Fremden-Bilder: Eine Publikation zu den Ausstellungen ‚Frühe ethnographische Fotografie‘ und ‚Die exotische Bilderflut‘*, Zürich: Völkerkundemuseum, 1982, Seite 78-104

Steiger, Ricabeth; Taureg, Martin: „Körperphantasien auf Reisen: Anmerkungen zum ethnographischen Akt“. In: Köhler, Michael; Barche, Gisela (Hrsg.): *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter*, München; Luzern: Verlag C: J. Bucher GmbH; Münchner Stadtmuseum, 1985, Seite 116-136

Steinbeck, John: „Robert Capa: Eine Würdigung von John Steinbeck“. In: Capa, Robert: *Das Gesicht des Krieges: mit Auszügen aus seinen Schriften*, Düsseldorf: Econ Verlag, 1965

Stieglitz, Alfred: „Pictorial Photography“. In: Trachtenberg, Alan (Ed.): *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books, Inc., 1980, Seite 115-123

Stiftung World Press Photo; Heijden, Teun van der (künstlerischer Leiter): *World Press Photo 2008, Ausstellungskatalog*, Amsterdam: Edition Braus im Wachter Verlag, 2008

Straube, Helmut: „Leo Frobenius (1873-1938)“. In: Marschall, Wolfgang (Hrsg.): *Klassiker der Kulturanthropologie: Von Montaigne bis Margaret Mead*, München: Beck, 1990, Seite 151-170

Stumberger, Rudolf: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2007

Stumberger, Rudolf: *Klassen-Bilder II. Sozialdokumentarische Fotografie 1945-2000*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2010

Tagg, John: „The Currency of the Photograph“. In: Burgin, Victor (Ed.): *Thinking photography*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 1982, Seite 110-141

Theye, Thomas: „Vorwort“. In: Daweke, Klaus (Hrsg.): *Über die Wichtigkeit der Bewahrung photographischer Kulturzeugnisse*. (Zeitschrift für Kulturaustausch), Stuttgart: Eugen Heinz Druck- und Verlagsgesellschaft mbH, 1990a, Seite 375-380

Theye, Thomas: „Ethnographische Photographie im 19. Jahrhundert. Eine Einführung“. In: Daweke, Klaus (Hrsg.): *Über die Wichtigkeit der Bewahrung photographischer Kulturzeugnisse*. (Zeitschrift für Kulturaustausch), Stuttgart: Eugen Heinz Druck- und Verlagsgesellschaft mbH, 1990b, Seite 386-405

Theye, Thomas: *Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum: Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographien (1839 - 1884)*, (Europäische Hochschulschriften: Reihe 19, Bd. 65), Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2004

Trachtenberg, Alan: „Walker Evans‘ America. A Documentary Invention“. In: Featherstone, David (Ed.): *Observations: Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, Seite 56-66

Tucker, Anne Wilkes: „Photographic Facts and Thirties America“. In: Featherstone, David (Ed.): *Observations: Essays on Documentary Photography*, The Friends of Photography, 1984, Seite 41-55

Turner, Bertram: „Kritische Überprüfung des ethnographischen Quellenwertes von Photographien am Beispiel des Orients“. In: Daweke, Klaus (Hrsg.): *Über die Wichtigkeit der Bewahrung photographischer Kulturzeugnisse*. (Zeitschrift für Kulturaustausch), Stuttgart: Eugen Heinz Druck- und Verlagsgesellschaft mbH, 1990, Seite 440-459

Vester, Heinz-Günter: „Emotionen“. In: Reinhold, Gerd (Hrsg.): *Soziologie-Lexikon*, München; Wien: Oldenbourg, 1991, Seite 122-125

Wendl, Tobias: „Perspektiven der visuellen Anthropologie“. In: Laubscher, Matthias S.; Turner, Bertram (Hrsg.): *Systematische Völkerkunde. Völkerkunde Tagung 1991*, München: Akademischer Verlag, 1994, Seite 409-419

Wendl, Tobias: „Allegorien des Selbst. Zu Geschichte und Praxis der indigenen Photographie in Ghana“. In: Köpke, Wulf; Schmelz, Bernd (Hrsg.): *Ethnographie Afrikas*.

Ethnographische Photographie, (Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg; N.F., Bd. 24/25) Bonn: Holos, 1999, Seite 285-310

Wiener, Michael: *Ikonographie des Wilden: Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*, München: Trickster, 1990

Zanolli, Noa Vera: „Margaret Mead (1901-1978)“. In: Marschall, Wolfgang (Hrsg.): *Klassiker der Kulturanthropologie. Von Montaigne bis Margaret Mead*, München: Verlag C.H. Beck, 1990, Seite 295-314

Zünd, Marcel: „Der Fotograf und der Fotografierte“. In: Brauen, Martin (Hrsg.): *Fremden-Bilder: Eine Publikation zu den Ausstellungen ‚Frühe ethnographische Fotografie‘ und ‚Die exotische Bilderflut‘*, Zürich: Völkerkundemuseum, 1982, Seite 61-77

Internetquellen

Adams, Eddie: „Eulogy: General Nguyen Ngoc Loan“, Time Magazine U.S., 27.07.1998

URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html>,
22.09.2011

Böhme, Marco: „Die Direkte.“ Beitrag im Faktor-Magazin am 08.12.2007, URL: <http://www.faktor-magazin.de/flycms/Die-Direkte/0117304059.html>, 25.04.2012

Diening, Deike; Lichterbeck, Philipp: „Da wo es wehtut“. Interview mit Sebastião Salgado, Der Tagesspiegel, 21.09.2008,
URL: <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/da-wo-es-wehtut/1328964.html>, 22.04.2011

Drechsel, Benjamin: „Kämpfer im Augenblick seines Todes.“ Bildanalysetext zur Abbildung 6 der Ikone „Der Spanische Bürgerkrieg“, in: Online-Modul Europäisches Politisches Bildgedächtnis. Ikonen und Ikonographien des 20. Jahrhunderts, Demokratiezentrum Wien / Ludwig-Boltzmann-Institut für Europäische Geschichte und Öffentlichkeit Wien, 09/2009,

URL: <http://www.demokratiezentrum.org/themen/europa/europaeisches-bildgedaechtnis/der-spanische-buergerkrieg/abb6-kaempfer-im-augenblick-seines-todes.html>, 22.09.2011

Faas, Horst: "The Saigon Execution", October 2004,
URL: <http://digitaljournalist.org/issue0410/faas.html>, 22.09.2011

Hetherington, Tim: „Diary“, Kurzfilm, 2010: URL: <http://vimeo.com/18497543>, 05.10.2011

Kranz, Oliver: „Die Kriegsfotografin Anja Niedringhaus“, Radiobeitrag vom 13.09.2011, DRadio Wissen, URL: <http://wissen.dradio.de/fotografie-die-kriegsfotografin>, 25.04.2012

Lipp, Thorolf: *Visuelle Anthropologie? Über eine wissenschaftliche Disziplin, die hierzulande keine mehr ist*, Arbeitspapier Nr. 123, Mainz: Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität, 2010, URL: <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/AP123.pdf>, 14.03.2012

MDR: „Biografie: James Nachtwey: Preisgekrönter Kriegsfotograf“, MDR 1 Radio Sachsen, 11.02.2012,
URL: http://www.mdr.de/mdr1-radio-sachsen/nachtwey110_zc-b2f1a9b5_zs-d9d67f3d.html, 01.03.12

Moore, John: "The Assassination of Benazir Bhutto", Getty Images, 18.01.2008,
URL: <http://blog.gettyimages.com/2008/01/18/the-assassination-of-benazir-bhutto/#more-5126>, 05.10.2011

Nachtwey, James im Interview: „Ich bin unwichtig. Meine Bilder zählen“, Der Tagesspiegel, 20.07.2000,
URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/james-nachtwey-im-interview-ich-bin-unwichtig-meine-bilder-zaehlen/154778.html>, 01.03.12

Paul, Gerhard: "Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg", In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 2/2005, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, 26.03.2012

Pitterle, Robert: „Die Geschichte des ‚Saigon Execution‘-Fotos“, 15.07.2009, URL: <http://rpzine.de/2009/07/eddie-adams-die-geschichte-des-saigon-execution-fotos/>, 22.09.2011

Posener, Alan: Ein Bild trägt mehr als tausend Worte, Die Welt Online, Artikel vom 18.10.2008, URL: http://www.welt.de/welt_print/article2593335/Ein-Bild-truegt-mehr-als-tausend-Worte.html, 22.09.2011

Stamer, Dunja: „Im Krieg: Die Fotografin Anja Niedringhaus“, Film auf ZDF Info vom 08.03.2012, URL: <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/1564936/Die-Fotografin-Anja-Niedringhaus>, 25.04.2012

Timm, Ulrike: „Die Kamera ist ‚so eine kleine Schutzschicht‘. Anja Niedringhaus im Gespräch mit Ulrike Timm“. Deutschlandradio Kultur, Beitrag vom 12.09.2011, URL: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1552601/>, 25.04.2012

<http://americanimage.unm.edu/biography.html>, 05.05.2012

<http://www.archive.worldpressphoto.org/the-archive>, 17.03.2011

<http://www.westlicht.at>, 03.10.2011

<http://www.westlicht.at/index.php?id=119621>, 05.10.2011

<http://www.worldpressphoto.org>, 17.03.2011

Weitere Quellen

Zeitungsartikel:

„Preisgekrönte Fotoreporter starben im belagerten Misrata“. In: *Kurier*, 22.04.2011, Seite 6

Dokumentarfilm:

Frei, Christian: „War Photographer“, Christian Frei Filmproductions, 2001

Fotografien:

Abb. 1: © Robert Capa / Magnum Photos, URL:

http://www.nytimes.com/imagepages/2009/08/17/arts/18CAPA_hp_ready.html,
26.03.2012

Abb. 2: © Huynh Cong Ut / Associated Press, URL:

<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, 26.03.2012

Abb. 3: © Huynh Cong Ut / Associated Press, URL:

<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>, 26.03.2012

Abb. 4: © Eddie Adams / Associated Press, URL:

<http://digitaljournalist.org/issue0410/adams20.html>, 26.03.2012

Abb. 5: © Tim Hetherington / Vanity Fair, URL:

<http://www.westlicht.com/index.php?f=current&id=119621&mode=&se=>, 29.04.2012

Abb. 6: © Brent Stirton / Getty Images für Newsweek, URL:

<http://blog.gettyimages.com/2008/06/11/murder-in-congo-a-cry-to-save-the-planet/>,
29.04.2012

Abb. 7: © Chris Detrick / The Salt Lake Tribune, URL:

<http://www.westlicht.com/index.php?f=current&id=119621&mode=&se=>, 29.04.2012

Abb. 8: © Cristina García Roderó / Magnum Photos, Aufnahme der Verfasserin in
der World Press Photo Ausstellung 2008

Abb. 9: © John Moore / Getty Images, Aufnahme der Verfasserin in der World Press
Photo Ausstellung 2008

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Themenbereichen der Visuellen Anthropologie, der Emotionen und der Fotografie, vor allem der Presse- und Kriegsfotografie und im Speziellen auch mit der World Press Photo Foundation. Diese zeichnet jährlich die besten Pressefotografien aus und präsentiert diese in Ausstellungen weltweit. Anhand der durchgeführten quantitativen Untersuchung bei der World Press Photo Ausstellung 2008 werden die Emotionen, welche Fotografien, vor allem jene emotionaler Art, auslösen können, herausgearbeitet. Außerdem wird die Motivation der Besucher, diese Ausstellung anzusehen, erörtert. Es wird jedoch nicht nur auf die Gefühle der Betrachter von Bildern eingegangen, sondern auch auf die der Fotografen. Des Weiteren werden die Vor- und Nachteile der Fotografie für Forschungen von Kultur- und Sozialanthropologen, sowie die Unterschiede zwischen der Pressefotografie und der ethnographischen Fotografie aufgezeigt. Ein weiteres Augenmerk dieser Arbeit liegt auf der Untersuchung der Beziehung zwischen Fotograf und Fotografierten und deren Reaktionen im Hinblick auf den kulturellen Aspekt.

Abstract

The diploma thesis in hand is concerned with the topics of Visual Anthropology, emotions, press and war photography and the World Press Photo Foundation, that honours annually the best press photographs of the year and shows them in a worldwide exhibition. Based on the quantitative research, that had been accomplished in the World Press Photo exhibition of the year 2008, the following research focuses can be worked out: on the one hand the emotions that photographs, especially war photographs can arouse in the observer and on the other hand the reasons why people visit this exhibition and watch this sort of pictures. But not only the emotions and feelings of the observer, but also those of the photographer are important for this thesis. Furthermore it reveals the advantages and disadvantages of photography for the purpose of research in cultural and social anthropology as well as the differences between press photography and ethnographic photography. Addi-

tionally the relationship between the photographer and the ones who are being photographed and their reactions had been investigated in terms of cultural varieties.

Fragebogen

Zum anschließenden und für die quantitative Untersuchung entwickelten Fragebogen ist anzumerken, dass dieser bezüglich der Formatierung geringfügig verändert werden musste. Für die Bindung der Diplomarbeit ist ein größerer linker Randabstand erforderlich, als jener auf den ausgegebenen Fragebögen.

Fragebogen – World Press Photo Ausstellung

1. **Geschlecht:** ☐ männlich ☐ weiblich
2. **Alter:** ☐ unter 18 ☐ 18 – 30 ☐ 31 – 45 ☐ 46 – 60 ☐ über 60
3. **Beruf:** ☐ Angestellte(r) / Beamte/r ☐ JournalistIn ☐ FotografIn
☐ StudentIn / Studienrichtung: _____ ☐ Sonstiges: _____
4. **Warum besuchen Sie die World Press Photo Ausstellung?**
☐ Interesse ☐ Empfehlung ☐ beruflich ☐ Sonstiges: _____
5. **Wie haben Sie von der Ausstellung erfahren?**
☐ Tageszeitung ☐ Fachzeitschrift ☐ Fernsehen
☐ Werbung ☐ durch Bekannte/Freunde ☐ Sonstiges: _____
6. **Besuchen Sie die World Press Photo Ausstellung zum ersten Mal?**
☐ ja ☐ nein
Wenn nein: Wie viele World Press Photo Ausstellungen haben Sie bereits besucht?
☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5 ☐ mehr als 5
7. **Würden Sie sich als gefühlvollen Menschen bezeichnen? (Bewerten Sie von 0 – 5; 0= nicht, 5= sehr gefühlvoll)**
☐ 0 ☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5
8. **Lösen Bilder Emotionen in Ihnen aus?**
☐ ja ☐ nein ☐ weiß nicht
9. **Welche Bilder berühren Sie am meisten? (Mehrfachnennungen möglich)**
☐ Natur/Landschaftsbilder ☐ Bilder von Menschen ☐ Tierbilder
☐ Katastrophen/Kriegsbilder ☐ Sportaufnahmen ☐ Bilder von Kindern
☐ Sonstiges: _____
10. **Welche Fotos dieser Ausstellung gefallen Ihnen am Besten? (Bitte nach Ihrer Wertigkeit reihen, mit Kategorie und Platzierung des Bildes z.B.: Reportagen, 2.Preis Einzel-fotos oder Natur, 2. Preis Fotoserien, kurze Bildbeschreibung wie z.B.: linkes Bild, Jäger)**
1. _____
2. _____
3. _____
11. **Welche Aufnahmen berühren Sie am meisten? (Bitte nach Ihrer Wertigkeit reihen, mit Kategorie und Platzierung, siehe Frage 10)**
1. _____
2. _____
3. _____

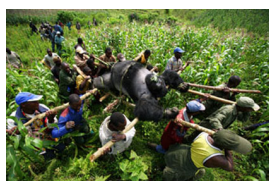
12. Welche der zehn Kategorien in dieser Ausstellung sprechen Sie am meisten an?
(Nennen Sie 3 und reihen Sie diese nach ihrer Wertigkeit, bitte die Zahl vor das Kästchen schreiben)

- | | | |
|--|---------------------------------------|---|
| <input type="checkbox"/> Harte Fakten | <input type="checkbox"/> Reportagen | <input type="checkbox"/> Kunst & Kultur |
| <input type="checkbox"/> Aktuelle Themen | <input type="checkbox"/> Alltagsleben | <input type="checkbox"/> Porträts |
| <input type="checkbox"/> Sports Feature | <input type="checkbox"/> Sport Action | <input type="checkbox"/> Natur |
| | | <input type="checkbox"/> Menschen in den Schlagzeilen |

13. Welche Kategorie ist für Sie am emotionalsten?

- | | | |
|--|---------------------------------------|---|
| <input type="checkbox"/> Harte Fakten | <input type="checkbox"/> Reportagen | <input type="checkbox"/> Kunst & Kultur |
| <input type="checkbox"/> Aktuelle Themen | <input type="checkbox"/> Alltagsleben | <input type="checkbox"/> Porträts |
| <input type="checkbox"/> Sports Feature | <input type="checkbox"/> Sport Action | <input type="checkbox"/> Natur |
| | | <input type="checkbox"/> Menschen in den Schlagzeilen |

14. Was fühlen Sie bei diesen Bildern bzw. Fotoserien? (Mehrfachnennungen möglich)



© Brent Stirton

Bild 1: Aktuelle Themen, 1. Preis Einzelfotos

- ☐ Wut ☐ Angst ☐ Schmerz ☐ Hilflosigkeit ☐ Mitleid ☐ Entsetzen
☐ Hass ☐ Abscheu, Ekel ☐ Trauer ☐ Bedrohung ☐ Sorge
☐ Erstaunen ☐ Gräuel ☐ Ohnmacht ☐ Unverständnis
☐ Betroffenheit ☐ Sonstiges: _____



© John Moore

Bild 2: Harte Fakten, 1. Preis Fotoserien

- ☐ Wut ☐ Angst ☐ Schmerz ☐ Hilflosigkeit ☐ Mitleid ☐ Entsetzen
☐ Hass ☐ Abscheu, Ekel ☐ Trauer ☐ Bedrohung ☐ Sorge
☐ Erstaunen ☐ Gräuel ☐ Ohnmacht ☐ Unverständnis
☐ Betroffenheit ☐ Sonstiges: _____



© Chris Detrick

Bild 3: Sport Action, 3. Preis Fotoserien

- ☐ Wut ☐ Angst ☐ Schmerz ☐ Hilflosigkeit ☐ Mitleid ☐ Entsetzen
☐ Hass ☐ Abscheu, Ekel ☐ Trauer ☐ Bedrohung ☐ Sorge
☐ Erstaunen ☐ Gräuel ☐ Ohnmacht ☐ Unverständnis
☐ Betroffenheit ☐ Sonstiges: _____



© Cristina García Rodero

Bild 4: Kunst & Kultur, 3. Preis Fotoserien

- ☐ Wut ☐ Angst ☐ Schmerz ☐ Hilflosigkeit ☐ Mitleid ☐ Entsetzen
☐ Hass ☐ Abscheu, Ekel ☐ Trauer ☐ Bedrohung ☐ Sorge
☐ Erstaunen ☐ Gräuel ☐ Ohnmacht ☐ Unverständnis ☐ Betroffenheit
☐ Sonstiges: _____

15. Wie hat Ihnen die Ausstellung insgesamt gefallen?

- ☐ sehr gut ☐ gut ☐ weniger gut ☐ gar nicht

16. Wie fühlen Sie sich nach dem Besuch der Ausstellung?

17. Ihre persönliche Meinung zur Ausstellung: _____

Herzlichen Dank für Ihre Mitarbeit!

Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Christina Grohs
Geburtsdatum: 19. Juli 1985
Geburtsort: Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: ledig

Schulbildung / Studium / Ausbildung

1991 – 1995 Volksschule – De la Salle Schule der Schulbrüder, 1150 Wien

1995 – 2003 Bundesrealgymnasium XII Rosasgasse, 1120 Wien
02. 06. 2003 Reifeprüfung mit Auszeichnung

2008 – 2009 Lehrgang für Fotografie an der Fotoschule Wien, 1050 Wien

Seit Okt 2003 Diplomstudium der Kultur- und Sozialanthropologie mit Spezialisierung Visuelle Anthropologie und Wahlfach Romanistik/Spanisch an der Universität Wien

Berufliche Erfahrung

Seit 2003 Freelancerin im Servicebereich
Fotoassistentin bei diversen Fotografen
Büroadministrationstätigkeiten
fotografische Archivarbeiten
Skilehrerin

Sonstige Qualifikationen

Sprachen: Englisch (Kommunikationssicher)
Spanisch (Kommunikationssicher)
Italienisch (Grundkenntnisse)

Computerkenntnisse: Microsoft Office
Adobe Photoshop Lightroom 2
Adobe Photoshop CS3
Pinnacle-Studio